



MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA · PARIS

Fidélité Trahison

Récits d'infidélités et de dévouements.
Œuvres du XVIIe au XXIe siècle.

Fidélité Trahison

Récits d'infidélités et de dévouements.
Œuvres du XVIIe au XXIe siècle

de Laura Marchesini

*Catalogue des œuvres sous la direction de
catalogo delle opere a cura di*

Daide Trevisani

MAURIZIO NOBILE
BOLOGNA • PARIS



Fidélité Trahison

Fedeltà/Tradimento

*Récits d'infidélités et de dévouements.
Œuvres du XVIIe au XXIe siècle*

*Racconti d'infedeltà e devozione
Opere dal XVII al XXI secolo*

Galerie Maurizio Nobile, 45 rue de Penthièvre – Paris 8e

Auteur du texte / autore del testo :

Laura Marchesini

*Catalogue des œuvres sous la direction de / catalogo delle opere a cura di
Davide Trevisani*

Auteurs des notices / autori delle schede

Sandro Bellesi, Federico Giannini, Loredana Lorizzo, Laura Marchesini,
Gianni Papi, Maria Cristina Casali Pedrielli, Davide Trevisani

Traduit de l'italien par / tradotto dall'italiano da :

Rachel George, Isabella Minissale pour Link-up Centro Traduzioni snc

Références photographique / fotografie di :

© Foto Giusti Claudio ; © Stefano Martelli, *Studio Blow up* ;

Projet graphique / progetto grafico :

Leonardo Nassini

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

© Maurizio Nobile

En couverture / in copertina :

Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (*Jean Ducamps?*), caravagesque nordique actif à Rome entre 1620 et 1640, *Salomé reçoit la tête de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 116 x 193 cm;
Maestro dell'Incredulità di San Tommaso (*Jean Ducamps?*), Caravaggesco nordico attivo a Roma fra il 1620 e il 1640, *Salomè riceve la testa del Battista*, olio su tela, cm 116x193

MAURIZIO NOBILE

BOLOGNA • PARIS

45, rue de Penthièvre, 75008 PARIS (France)
tél. +33 01 45 63 07 75
paris@maurizionobile.com

via Santo Stefano 19/a, 40125 BOLOGNA (Italia)
tel. +39 051 23 83 63
bologna@maurizionobile.com

www.maurizionobile.com



A Tina

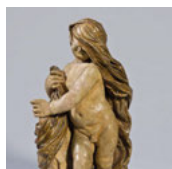
Remerciements / ringraziamenti :

Attilio Luigi Ametta, Elena Almici, Anna Maria Altomani, Marzia Arcuri, Maria Cristina Barbieri, Sandro Bellesi, Carola Bertorello, Donatella Biagi Maino, Lucia Biondi, Atos Botti, Stefano Causa, Giancarlo Ciaroni, Frida Comparone, Paolo Croci, Luisa De Antoni, Giovanna De Sero, Vladimir de Vaumas, Roberto Franchi, Fiorella Frisoni, Miriam Forni, Francesco Giura, Carlo Maiolini, Fabio Martelli, Angelo Mazza, Gianni Papi, Giovanni Pellinghelli del Monticello, Carmine Pizzi, Jacopo Ranzani, Vilma Sarchi, Tiziana Sassoli, Maurizio Succi, Nicholas Turner, Annafelicia Zuffrano.



Indice

Galerie Maurizio Nobile	11
Préface de Maurizio Nobile	15
Fidélité/Trahison de Laura Marchesini	17
<i>Pourquoi une exposition sur la trahison et la fidélité</i>	17
<i>Méthodologie</i>	18
1. La fidélité n'est pas pour les dieux	21
1.1 Amour et Vénus	21

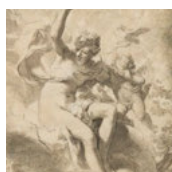


BARTOLOMEO MAZZUOLI (Sienne, 1674-1749)
Amour aveugle



GIOVAN GIACOMO SEMENTI (Bologne, 1583 - Rome, 1636/42)
Vénus endormie

1.2 L'adultère	26
----------------------	----

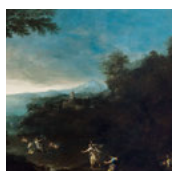


GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne, 1734 – Bologne, 1802)
Vénus pleurant la mort d'Adonis

1.3 Le traître et la trahie	31
-----------------------------------	----



GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne, 1734 – Bologne, 1802)
L'Enlèvement d'Europe



NUNZIO FERRAJOLI (Naples, 1661-Bologne, 1735)
FRANCESCO MONTI (Bologne, 1685 – Brescia, 1768)
L'Enlèvement d'Europe



GIOVANNI BATTISTA LANGETTI (Gênes, 1635 – Venise, 1676)
Mercure et Argos

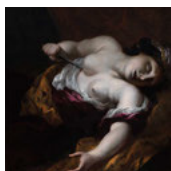


GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne, 1734 – Bologne, 1802)
Mercure et Argos

1.4 L'autre femme » et quelques considérations sur le rapt et le viol 37



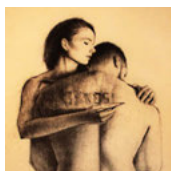
GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne, 1734 – Bologne, 1802)
L'Enlèvement de Déjanire



PIETRO DANDINI, dit PIER DANDINI (Florence, 1646 - 1712)
Mort de Lucreèce

2. Fidélité et trahison dans le Christianisme 47

2.1 La double face de la séduction : Eve, la femme de Putiphar, Esther 47



ROBERTO DI COSTANZO
Adam et Eve



BATTISTELLO CARACCILO (Naples, 1578-1635)
Joseph et la femme de Putiphar



ANTONIO MOLINARI (Venise, 1655-1704)
Esther et Assuerus

2.2 La trahison au centre de l'expérience humaine : Salomé et Jésus 61

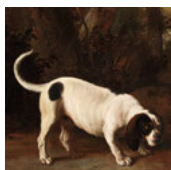


MAITRE DE L'INCREDULITE DE SAINT THOMAS (*JEAN DUCAMPS?*)
Salomé reçoit la tête de saint Jean-Baptiste



IPPOLITO SCARSELLA dit SCARSELLINO (Ferrare, 1550 c.-1620)
Flagellation du Christ

3. Fidélité versus trahison ? 74



PIETER BOEL (Anvers, 1622- Paris, 1674)
Portrait d'un chien beagle à l'arrêt durant une battue de chasse

Catalogue des œuvres sous la direction de Davide Trevisani Appendice 81

Appendice. Texte et Catalogue des œuvres en italien 113





Galerie Maurizio Nobile

C'est Place santo Stefano, au cœur de Bologne, que la galerie d'art Maurizio Nobile a ouvert ses portes, en 1982, pour proposer des objets, des sculptures, des tableaux et des dessins du XVI^e au XXI^e siècle.

En 2010, fort d'une longue expérience et jouissant d'une renommée nationale, Maurizio Nobile inaugure un deuxième centre à Paris au 45 de la rue de Penthièvre, dans le quartier antequaire de la capitale française.

Parallèlement à ses activités de galeriste, il participe, en tant que membre de l'association des Antiquaires d'Italie et du Syndicat National des Antiquaires, aux salons des antiquaires tels que la Biennale internationale de Florence, la Biennale internationale de Rome, Modenantiquaria, le Gotha de Parme ou le MINT de Milan.

Se partageant entre Bologne et Paris, il présente un calendrier annuel chargé d'expositions originales entre autres en partenariat avec d'importants événements comme Arte Fiera à Bologne ou la Nocturne de Rive droite à Paris.

Depuis longtemps, Maurizio Nobile s'intéresse au marché de l'art et aux collections privées d'œuvres inédites et de grande qualité, et s'appuie, pour ce faire, sur des collaborations avec les historiens de l'art les plus estimés d'Italie, voire du monde.

Son engagement dans la recherche, son dialogue constant avec l'univers de l'histoire de l'art et sa passion pour la divulgation de

l'art l'ont tout naturellement conduit à devenir prêteur d'œuvres pour de prestigieuses expositions et éditeur des catalogues de ses expositions dont la rédaction s'adjoint les compétences d'experts. En effet, Maurizio Nobile croit fermement en l'importance de donner une visibilité aux nouvelles découvertes non seulement auprès des collectionneurs, mais encore auprès de la communauté scientifique et des amateurs de l'art dans le but d'approcher un public grandissant.

C'est dans cette optique qu'il a voulu, par exemple, publier le fonds de l'artiste américain, ambassadeur du réalisme magique, Jared French (Ossining NY, 1905-Rome 1988), dont la galerie s'est enrichie en 2009.

Le catalogue entendait livrer à la connaissance du public, et ce avant que le marché ne les disperse, les archives personnelles conservées par l'artiste jusqu'à sa mort. Particulièrement apprécié pour sa valeur de témoignage et pour ses critères de scientificité, il a exceptionnellement obtenu le patronage du Smithsonian *Archives of American Art* de Washington.

Curieux et en quête constante de nouveautés, Maurizio Nobile décide en 2011, de s'inspirer de phénomènes contemporains, tel le retour en vogue de la barbe pour présenter une exposition consacrée à cet insigne viril : *Fior di barba*. L'initiative assez singulière s'est gagné les faveurs du public, mais aussi de la presse, qui suit toujours avec attention les nouveautés que la galerie présente sur le marché.

Événement plus récent, mais non moins digne de remarque, le rendez-vous annuel dédié au dessin antique et organisé par Maurizio Nobile a trouvé sa place dans le paysage du Salon du Dessin.

Cette année encore la galerie a révélé une sélection de dessins inédits à l'occasion d'une exposition, désormais à sa seconde édition, intitulée *La Magia del Disegno*, visant à célébrer l'art raffiné et séduisant de la graphie italienne du XVI^e au XIX^e siècle.

PUBLICATIONS DE LA GALERIE MAURIZIO NOBILE

Maurizio Nobile. Visages en pose ritratti dipinti, scolpiti e fotografati, a cura di A. M. Amonaci, E. Busmanti, cat. mostra Antichità Nobile 26 sett-8 nov 2008, Bologna 2008.

Ricerche di un antiquario. Dipinti, sculture, oggetti dal XVI al XX secolo, a cura di E. Busmanti M. Nobile, Bologna 2009.

A. Panzetta, *Jared French by Jared French. 600 opere inedite dal fondo italiano dell'artista*, Torino ed. Allemandi, 2010.

Rêve d'Italie. Paysage et caprices du XVIIe siècle au XIXe siècle, catalogo della mostra tenutasi a Parigi, 31 marzo-21 maggio 2011, a cura di M. Nobile, L. Marchesini, D. Trevisani, S.G. Valdarno (AR), 2011 (bilingue italiano-francese).

Fior di Barba. La barba nell'Arte tra Sacro e Profano dal XVI al XX secolo, testo di Laura Marchesini, a cura di L. Marchesini e M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2011 (versione italiana e francese).

Fine o Rinascita? 2012-2013, testo di Laura Marchesini a cura di L. Marchesini e M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2012 (versione italiana e francese).

La Magia del disegno. Italian drawings from 16th century to the 19th century, ed. by L. Marchesini, D. Trevisani, S. G. Valdarno (AR), 2013

PRÊTS AUX EXPOSITIONS PUBLIQUES D'ŒUVRES DE LA GALERIE MAURIZIO NOBILE

Frans Snyder (1579-1657), coppia di dipinti *Cani che si contendono il pasto*, olio su tela cm 116 x 172 opera prestata alla mostra TIVOLI, Villa d'Este, 16 maggio-20 ottobre 2013, *Cacce principesche. L'arte venatoria nella prima età moderna* a cura di F. Solinas.

Domenico Panetti (Ferrara circa 1460 - ante 1513), *Madonna con il Bambino*, tecnica mista (tempera grassa olio) su tavola di pioppo, cm 47 x 36,5 opera prestata alla mostra BOLOGNA, Museo della Sanità e dell'Assistenza, *La donna tra Sacro e Profano tra XVI e XX secolo* dal 20 novembre 2011 – 22 gennaio 2012 a cura di V. Fortunati.

Louis Dorigny, *Susanna e i vecchioni*, olio su tela cm 150x210, prestato alla mostra ROVIGO Pinacoteca di Palazzo Roverella, 30 gennaio -13 giugno 2012, *Bortoloni Piazzetta Tiepolo il '700 Veneto* a cura di F. Malachin, A. Vedova

Lorenzo Bartolini (Prato 1777-Firenze 1850) *Ritratto del Principe di Metternich*, marmo, h. cm. 53 e *Vaso con manici serpi formi*, marmo h. 141 cm, prestati alla mostra FIRENZE, Gallerie dell'Accademia, 31 maggio 2010 -6 novembre 2011, *Lorenzo Bartolini scultore del bello naturale*, a cura di F. Falletti, S. Bietoletti, A. Caputo

Giovanni Battista Carlone (Genova 1603 – 1683/1684), *San Gerolamo*, olio su tela, cm 123X96, prestato alla mostra LILLE, Palais des Beaux Arts, *Portraits de la Pensée*, 11 marzo-13 giugno 2011

Pietro Tenerani, *Genio della Caccia*, marmo, altezza cm 90, prestata alla mostra FIRENZE, Palazzo Corsini, *Le Stanze del Collezionista*, 18-21 novembre 2010, a cura di Pizzi.

G. B. Merano (Genova 1632 - Piacenza, 1698), *Adorazione dei Pastori e Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela 112 x 154 (ciascuno), prestati alla mostra PIACENZA, Galleria Rosso Tiziano, 31 marzo-27 aprile 2010, *Piacenza, terra di frontiera: pittori lombardi e liguri del Seicento. Dipinti e disegni inediti*.

Préface

Pour la troisième année consécutive, j'ai décidé de proposer un catalogue thématique pour la présentation des nouvelles acquisitions de ma galerie. Le fil conducteur de cet exposé est l'idée de fournir une clé de lecture originale en rapport avec notre période contemporaine et notre quotidien, à partir du mien. En effet, je ne peux nier que les idées des expositions sont issues d'événements qui me concernent directement, et qui conditionnent ou ont conditionné ma vie au cours des dernières années. D'ailleurs, pour moi, ce métier est une passion, et pour le véritable passionné et la personne instinctive que je considère être, je suis le premier à « vivre » littéralement mes œuvres et à nourrir mon âme avec ces œuvres.

En 2010, l'exposition consacrée à la barbe était inspirée de ma curiosité qui me poussait à comprendre pourquoi la barbe était redevenue à la mode, et à examiner s'il existait des raisons plus profondes qui imprégnaient ces changements de goût par rapport à cet ornement viril. J'avais acheté plusieurs peintures importantes, qui représentaient toutes des hommes barbus, dans lesquelles j'avais l'impression de revoir les visages des jeunes d'aujourd'hui, et je souhaitais en savoir plus.

L'année dernière, en revanche, en me rattachant à la prophétie maya qui prévoyait la « fin du monde », j'ai tenté d'étudier les traces du déclin ou de la renaissance à travers les iconographies des œuvres. Le sujet, à l'apparence universelle, avait pour moi également un caractère autobiographique. La crise économique et un changement sensible de goût chez les nouvelles générations de collectionneurs ont imposé la fin d'une méthodologie de travail, pour moi comme pour mes collègues, qui exigeait de moi une profonde remise en question.

Cette année, le thème est la trahison et la fidélité. Un thème transversal qui concerne la mythologie et la christianité et qui, de par le rôle central qu'il revêt dans la culture occidentale, mérite d'être sondé. Encore une fois, mon expérience personnelle a été une source d'inspiration. Avant chaque fin se pré-

sente un changement, qui l'entraîne, et ce changement peut parfois s'appeler trahison. Mais la trahison porte en soi le germe de la fidélité, et vice-versa, et elles représentent toutes les deux simplement les deux côtés d'une même médaille. Le thème érotique lié aux infidélités a pendant des siècles intéressé les artistes, mais je me suis rendu compte que cette dyade trahison/fidélité se présente dans de nombreux autres aspects de la vie, dont l'art, à travers les narrations mythologiques et bibliques, a toujours fait état. Nous avons alors proposé cet angle pour l'interprétation des iconographies, en redécouvrant combien encore elles nous parlent de nous-mêmes et combien les enseignements de ces « fables » dessinées, peintes ou sculptées il y a des siècles, sont actuels.

Maurizio Nobile

Fidélité / Trahison*

de Laura Marchesini

Pourquoi une exposition sur la fidélité et trahison

Le choix de cette thématique, comme évoqué par Maurizio Nobile dans son préambule, découle d'un intérêt personnel et de la volonté de donner une clé de lecture originale et interdisciplinaire à l'exégèse des œuvres. Le sujet s'est avéré tout de suite fort intéressant, car diverses instances contradictoires entre elles se sont manifestées en raison de la richesse et de la variété de considérations pouvant se développer sur le thème trahison/fidélité.

Il faut signaler avant tout le déséquilibre existant dans les études entre l'intérêt accordé au thème de la trahison par rapport à celui de la fidélité.

Le premier impact dans le cadre de cette recherche a été ironique, mais significatif. Il y a un an environ, lorsque l'intérêt de nous occuper de ce thème a surgi, je me rendis à la librairie désireuse d'acheter, s'il y en avait, les volumes publiés récemment à ce sujet. C'est alors que j'eus une brève rencontre avec la libraire qui, à ma question, répondit : *aucun titre en particulier ne me vient à l'esprit, mais vous ne trouverez sûrement que des livres sur la trahison !* Son impression devint bientôt aussi la mienne.

La fidélité, de par sa nature - mais nous verrons cela dans le texte - est, en général, traitée seulement en opposition à la trahison.

En ce qui concerne la trahison, par contre, l'intérêt des études a trouvé vigueur seulement récemment. Il paraît que le sujet ait été depuis toujours marginalisé par les sciences humaines, comme relevé dernièrement par le sociologue français Sébastien Schehr, auquel l'on doit des études récentes et fondamentales sur ce thème¹. Cette marginalité dans l'étude du phénomène semble, en revanche, en forte contradiction avec la centralité que la thématique revête dans la sensibilité

* Je dédie ce bref écrit à tous ceux qui, bien que m'aimant, m'ont trahie.

¹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008 ; *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web* de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011.

contemporaine. Schehr écrit à ce propos que *si nous regardons la production abondante générée, et les œuvres inspirées, par la trahison, il est évident que celle-ci trouble et intrigue : cette thématique, il est indéniable, « nous dit quelque chose » et nous touche*².

Si le thème s'avère peu analysé par les sciences humaines, il semble encore moins traité par l'histoire de l'art³, qui normalement l'aborde seulement de manière fortuite. Raison pour laquelle, à notre avis, il est intéressant de proposer une approche, bien que superficielle, à la thématique à travers l'art.

Étant donné la vastité et la richesse d'idées auquel le thème trahison/fidélité se prête, et non seulement dans l'histoire de l'art, nous renvoyons aux études plus récentes⁴ pour un approfondissement bibliographique qui puisse fournir les nombreuses facettes du thème, que nous n'avons pas pu intégrer dans notre catalogue pour des raisons éditoriales, fonctionnelles et de cohérence avec les œuvres présentées.

Méthodologie

Nous entamerons cette introduction méthodologique avec la définition des limites de cette recherche.

Les œuvres représentent le fil conducteur et structurant de notre discours, à travers une formule désormais consolidée dans quelques expériences d'exposition et éditoriales précédentes⁵. Leur choix est dé-

² S. Schehr, *Introduzione. Tradimento e scienze sociali*, dans *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web* de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011, p. 8.

³ Exception faite du texte de M. Riccioni, *La fedeltà del tradimento. Taci, ascolta e (g)odi*, Roccafranca (BS), 2013.

⁴ Nous suggérons de regarder en général les œuvres suivantes, ainsi que l'ample bibliographie précédente : *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web* de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011 ; M. Marzano, *La fedeltà o Il vero amore* de M. Albertella, Gênes, 2011 ; Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008 ; C. Javeau, *Anatomie de la trahison*, Belval 2007 ; Z. Bauman, *Amore liquido: sulla fragilità dei legami affettivi*, Rome, Bari 2006 ; N. Ben-Yehuda, *Betrayal and Treason. Violations of Trust and Loyalty*, Cambridge, États-Unis, 2001 ; J. Yanick, *La fidélité non plus*, Montréal, 2003 ; G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milan 2000 ; B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità – per – l'altro nella filosofia* de Emmanuel Levinas, Rome 1999 ; *Félonie, trahison, reniements au Moyen Âge*, actes du III^e colloque international de Montpellier (Université Paul Valéry, 24-26 novembre 1995), Montpellier, 1997 ; M. Åkerström, *Betrayal and Betrayers: The sociology of Treachery*, New Brunswick, 1991 ; T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo: contratto e trasgressione*, Gênes 1990 ; M. Nédoncelle, *De la fidélité*, Paris, 1953

⁵ L. Marchesini, *Fior di Barba. La barba nell'Arte tra Sacro e Profano dal XVI al XX secolo*, cat. exposition biennale int. des antiquaires de Florence 1-9 octobre 2011, de L. Marchesini, M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2011 ; L. Marchesini, *Fine o Rinascita? 2012-*

terminé par un double aspect : temporel et matériel. Ces deux aspects sont liés à la nature et à la méthodologie du travail de l'antiquaire.

L'aspect temporel est lié à la vocation de la galerie Maurizio Nobile, qui s'occupe de peintures, sculptures et dessins italiens du XVI^e au XVIII^e siècle et d'art contemporain ; le catalogue, dont le but est de présenter les nouvelles acquisitions, comprend donc seulement des œuvres relatives à ces siècles.

Quant à l'aspect matériel, nous nous référons au choix des œuvres, soumis à la disponibilité de celles-ci sur le marché de l'art, mais surtout à l'aptitude de l'antiquaire qui les sélectionne, investit et recherche en mettant en lice son expérience, son professionnalisme et sa sensibilité personnelle.

Cela signifie que notre discussion est influencée dès le départ par celle qui se présente comme une petite grande contrainte dans le choix des « sources », l'on entend par sources les œuvres et leurs iconographies, soit les sujets traités. Cette limite apparente nous a néanmoins incité à nous éloigner parfois des interprétations traditionnelles, en nous obligeant à voir sous une nouvelle lumière les thématiques iconographiques présentées et utilisant également des méthodes d'investigation n'appartenant pas à l'histoire de l'art.

Du point de vue de l'analyse du thème, nous avons opté pour une approche transversale permettant d'utiliser, sans aucune prétention d'exhaustivité, diverses clés de lecture.

Nous avons tenté d'éclaircir et simplifier autant que possible les narrations de mythes et récits bibliques, en fournissant un outil primaire de compréhension de l'œuvre.

Les considérations au niveau du style et de la figure de l'artiste ont été minimisées à l'intérieur du texte et celles existantes servent uniquement à comprendre l'iconographie. La discussion scientifique dédiée à l'œuvre est amplement détaillée dans l'appendice du catalogue, où une fiche est consacrée à chaque œuvre.

En plus, pour chaque œuvre, lorsque cela a été possible, l'on a énoncé rapidement les raisons pour lesquelles l'art d'une période déterminée voulait représenter un thème spécifique, et quelles valeurs il y attribuait. Parfois, la trahison et la fidélité ne constituaient pas le message central exprimé par l'œuvre. Par exemple, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'intérêt de la narration porte sur les aspects amoureux et non spécifiquement sur leur nature adultérine. Dans ce cas, nous avons donc dû contextualiser l'œuvre, en fournissant quelques indications importantes sur la présence de thématiques analogues en

littérature et reconstruisant, également grâce à des analyses et études historiques sur la société, les comportements, les us et coutumes de nos ancêtres.

Sans qu'il soit fait abstraction de la lecture historique nécessaire, nous avons essayé d'aller au-delà, en éclaircissant les enseignements universels dont ces histoires se font porte-parole, car constituantes de notre culture par la double racine gréco-romaine et chrétienne. Pour ce faire, nous avons utilisé une méthode un peu impropre pour un catalogue d'art : la psychanalyse.

Vu que clairement il ne s'agit pas de notre métier, nous avons tout simplement fourni des suggestions et des interprétations possibles pouvant permettre de restituer partiellement, à nous contemporains, la langue universelle d'amour, haine, passions, faiblesses, vertu, fidélité et trahisons, dont ces œuvres parlent encore.

En abordant ces thématiques, il y a eu des auteurs qui ont su, plus que d'autres, influencer notre interprétation personnelle. Les études dédiées à la trahison à travers la mythologie et les analyses bibliques conduites par deux psychanalystes jungiens Aldo Carotenuto⁶ et James Hillman⁷ se sont avérées fondamentales. En effet, l'on doit à l'école de psychologie analytique fondée par Carl G. Jung une réévaluation et compréhension de l'importance que les anciens mythes revêtent pour l'homme moderne⁸. La Bible, les poèmes homériques et les tragédies grecques ont formé depuis des millénaires les prototypes de l'univers humain, les images et les histoires symboliques aptes à représenter les situations, les conflits, les problèmes, les contradictions de la vie individuelle et collective.

Les œuvres que nous avons analysées incarnent tout simplement ces mythes et ces narrations. L'art les a maintenues non seulement vivantes mais, au cours des siècles, aussi enrichies de détails et de significations : des superfétations passibles d'interprétations. L'histoire n'est, en effet, qu'une interprétation, le fruit de l'époque et de la mentalité qui la produit. Loin de vouloir conclure l'étude sur ce thème, ce court récit se présente comme une simple base de réflexion et comme notre histoire personnelle de *fidélité et de trahison dans l'art*.

⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012.

⁷ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milan 1999.

⁸ Pour une discussion générale sur le sujet, voir : C. G. Jung, K. Kerény, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972 (ed. 1942) ; J. L. Henderson, *Miti antichi e uomo moderno*, Milan 1980.

1. La fidélité n'est pas pour les dieux

1.1 Amour et Vénus

*Eros est notre roi,
celui qui nous guide et nous gouverne*
Plutarque, Amat. 963e

Tous, mortels et immortels, savent que la flèche d'*Eros*, ou Amour⁹ - la divinité la plus petite et taquine de tous les dieux - ne laisse aucune échappatoire. Sous son apparence d'enfant ailé, nu, doté d'un arc et de flèches, Amour est le dieu le plus puissant de l'Olympe. Robert Graves remarque que, du point de vue des écrits, il serait né, au moment de la Création, de « l'oeuf cosmique »¹⁰ ce qui faisait de lui le premier des dieux. Grâce à cette origine singulière et unique « il mettait à lui seul l'Univers en mouvement »¹¹.

Il n'existe aucune équivoque sur les circonstances de sa naissance : Amour est le fils de Vénus. Toutefois, des doutes subsistent quant à l'identification de son père pour laquelle diverses versions coexistent. Certaines versions proposent Mercure, le dieu phallique donc impliqué dans l'acte amoureux, d'autres désignent Mars, le dieu de la guerre, duquel Amour aurait hérité la capacité d'attiser le désir des femmes chez les guerriers. D'autres encore, le présentent comme le fruit d'un inceste et perpétuent le nom de Jupiter, père de Vénus ; un acte insouciant, sans tabou, symbole du pouvoir souverain de la Passion sur toute chose¹².

Aux différentes versions de sa naissance s'ajoute une ample variété de termes qui définissent les caractéristiques de cette divinité. Le dieu Amour avait pour fonction d'incarner l'un des sentiments humains les plus fascinants et complexes dont les aspects ne peuvent se réduire à un seul mot.

Les Grecs lui avaient ajouté trois frères qui lui ressemblaient mais avec un tempérament différent. On rencontre ainsi *Pothos*, l'amour ressenti

⁹ Dans l'Antiquité, la divinité était appelée Eros en Grèce et Amour ou Cupidon à Rome.

Pour l'iconographie dans l'Antiquité voir N. Blanc, F. Gury, *Eros* dans *Lexicon iconographum mythologiae classicae* (LIMC), III, 1, München-Zürich 1986, pp. 850-1049.

¹⁰ R. Graves, *I miti greci*, Milan 1995, 15, a, b.

¹¹ R. Graves, *I miti greci*, Milan 1995, 2, b ; J. Rudhardt, *Eros e Afrodite*, Turin 1999, pp. 24, *passim*.

¹² Cfr. aussi C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, p. 24.

lors des attentes languissantes, *Himeros*, le désir urgent qui procure satisfaction¹³ et *Antéros*. La nature de ce dernier n'était pas interprétée de façon univoque dans la mythologie classique. À la Renaissance, *Antéros* pouvait représenter aussi bien le vengeur, c'est-à-dire celui qui venge l'homme frustré par ses propres sentiments, le protecteur de l'amour réciproque, ou encore le destructeur de l'amour - bien que dans la majeure partie des cas « la fonction de l'*Antéros* classique [...] avait été celle de garantir la réciprocité des relations amoureuses »¹⁴. Comme le notait Erwin Panofsky, on assiste aux XVe et XVIe siècles à une moralisation d'*Antéros* : « les moralistes et les humanistes à la tendance platonique étaient enclins » à interpréter la préposition anti comme « contre » au lieu « d'un échange de », en transformant ainsi le Dieu de l'amour réciproque en une personnification de la pureté vertueuse »¹⁵.

Cela fit naître l'idée d'une vraie et propre opposition entre les deux frères *Eros* et *Antéros*. Leur personnification, sur laquelle il existait des interprétations contradictoires¹⁶, avait associé l'image du premier à l'Amour terrestre et celle du second à l'Amour céleste. Sans retracer les étapes de l'évolution de cette iconographie dans les arts, il convient toutefois de rappeler que la lutte entre les « deux Amours » - présente dès l'Antiquité¹⁷ - trouve une large diffusion à partir de la Renaissance en littérature et dans les arts figuratifs. Cette iconographie a donné naissance à de nombreuses variantes et à une caractérisation de l'allégorie. L'insertion de l'aspect moralisateur conduit à la diffusion de scènes qui montrent la victoire d'*Antéros* - l'amour divin - sur son frère. Parmi les images les plus connues se trouve l'*Antéros* occu-

¹³ C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, p. 22-24.

¹⁴ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turin 1975, p. 177.

¹⁵ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turin 1975, p. 177.

¹⁶ Dans le petit poème allégorique *Cerva bianca*, d'Antonio Fileremo Fregoso, publié pour la première fois en 1510, l'auteur se réfère au texte de Cicéron dans le *De natura deorum* (III 23, 59-60) et considère *Antéros* comme du fils né de l'adultère entre *Vénus* et *Mars*. Cependant, Fregoso se détache des sources classiques et attribue à *Antéros* une connotation fortement négative. *Antéros* aurait hérité de son père *Mars*, le dieu de la guerre, des dons guerriers qui le rendent « martial, furibond et fier » et invincible aux yeux de son adversaire *Amour* (A. Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, dans « Italice », (on line) III 2000, pp. 7-21, a pp. 12-14.

¹⁷ Il existe divers bas-reliefs antiques qui présentent cette iconographie. Ils décoraient souvent l'entrée des gymnases aux côtés des effigies d'*Hercule* et d'*Hermès*. Dans le Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaine, la lutte entre les deux enfants ailés est interprétée comme la lutte entre l'amour heureux et l'amour malheureux (<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>).

pé à détruire l'arc et les flèches d'*Eros*, Vénus tentant de fesser *Eros* ou encore de lui bander les yeux avec la complicité du frère.

L'image du putto aux yeux bandés¹⁸ représentait aussi bien la volonté d'affaiblir l'Amour charnel et terrestre en favorisant son frère, que de conférer au personnage - de façon paradoxale - un double pouvoir sur les hommes et les dieux. La privation de la vue renvoyait en effet à l'expression « l'amour aveugle » ou encore au fait que l'amour rend insensible aux défauts de la personne aimée. Néanmoins, la cécité du dieu ôte la possibilité de contrôler l'orientation de ses flèches.

Hommes et dieux doivent se rappeler que personne ne peut se défendre de l'imprévisibilité et du hasard de l'amour. Sous le doux jeu de l'Amour, les amours licites et les traîtres sont désarmés¹⁹.

C'est probablement cette duplicité que revêt la divinité, suave et taquine, de Mazzuoli dans son *Amour aveugle* (fig. 1)²⁰. Le putto potelé a la vue troublée par un grand drapé qui l'enveloppe, le dos privé d'ailes. L'absence de cet attribut s'explique probablement par son incapacité à voler en hauteur pour rejoindre les objectifs spirituels qu'il convoite et qu'il désire peut-être ardemment contre sa nature. Tout en protégeant son arc, Amour laisse de façon symbolique le carquois abandonné à terre dont les flèches empoisonnées sont la cause de tourments et de tentations pécheresses.

L'utilisation ambivalente des attributs de la sculpture implique le reflet d'une culture profondément chrétienne et encore imprégnée des préceptes de la Contre Réforme. De fait, la célébration des libres instincts charnels ne pouvait être accompagnée que de la représentation de la divinité païenne Amour.

Le modello d'argile rend parfaitement les formes potelées du petit putto qui semblent moelleuses au toucher grâce à la technique de la patine ; elle exalte l'effet tactile du corps. Par ailleurs, la bichromie de la sculpture accentue la distinction entre la carnation, claire et moelleuse, et le rendu du drapé, davantage rugueux et aux contours anguleux, qui, pris dans vent, révèle les formes rondelettes de l'enfant.

¹⁸ Pour cette iconographie voir E. Panofsky *Cupido cieco* edito in E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 135-183.

¹⁹ Le putto potelé est présent en Littérature à partir du XIIIe siècle (E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Turin 1975, pp. 147-148, 150).

²⁰ BARTOLOMEO MAZZUOLI (Siena, 1674-1749), *L'Amour aveugle*, terre cuite patinée, h 34x15 cm; bibliographie cfr. M. Butzek, notice n. 11 dans *Scultura barocca. Studi in terracotta dalla bottega dei Mazzuoli*, cat. expo. Petrio Museo della terracotta, 8 juin - 9 septembre 2007, sous la dir. de M. Butzek, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 46-47, ill. p. 47.



fig. 1

Dans le tableau de Giovan Giacomo Sementi (fig. 2)²¹ représentant une Vénus endormie, se trouvent deux petits putti qui incarnent peut-être la double nature de l'amour. Parent de la déesse de l'Amour et de la Beauté, Cupidon est souvent représenté aux côtés de sa mère car c'est elle qui dirigerait la destination des flèches. En effet, elle serait responsable de l'insurrection du sentiment amoureux qui, de sa naissance à ses aspirations, est placé sous sa tutelle²². Mais Vénus ne se soucie pas des différences entre les passions licites ou illicites. Au contraire, en amour elle fait tomber tout type de hiérarchie.

Le petit cuivre présente la déesse endormie, dévoilée par un putto, qui fait signe de silence à son compagnon réticent. Les deux putti sont identiques mais leurs attitudes trahissent leurs natures opposées. Le *putto* de droite reste à l'écart de la scène et semble incarner la nature pacifique d'*Antéros* qui, selon la description du sonnet de l'humaniste Paride Ceresara sur les deux types d'*Eros*²³, est doté d'un flambeau²⁴ car il allume les cœurs du divin amour. Par contre, le putto de gauche ne cache pas l'infâme carquois. L'air coquin, préparant quelques manigances, il se révèle plus agité et moins vertueux.

Vénus profondément endormie est représentée dans toute sa beauté. Comme le rappelle Vera Fortunati : « ce tableau délicieusement indécemment propose une version miniaturiste des célèbres modèles de Titien dans la saison néo-vénitienne romaine ». Le peintre reproduit certainement un modèle féminin dont nous ne connaissons jamais l'identité, comme cela est souvent le cas pour les tableaux « de peintre incorrect »²⁵ selon la définition de Daniel Arasse²⁶. L'auteur avait justement consacré un essai à ce genre pictural, dans lequel il mettait en évidence la façon dont l'intention érotique de l'œuvre révélait la

²¹ GIOVAN GIACOMO SEMENTI, (Bologne, 1583 - Rome, 1636/42), *Vénus endormie*, huile sur cuivre; 32,5 x 41 cm; bibliographie : F. Giannini, notice n. 9, dans *Il prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, sous la dir. de D. Benati, cat. Expo Bologne, Bologne, 2009, p. 50-52; V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e Profano*, cat. expo Fl.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologne 2 novembre 2011-22 janvier 2012, Trévise 2011, p. 16.

²² C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, pp. 4, 24.

²³ Dans le sonnet de Paride Ceresara sur les deux types d'Amour, qui puise sa source dans l'épigramme de l'*Anthologia Graeca* attribué à Marino Scolastico, on trouve la description de l'Amour véritable : « sincère et net » privé de carquois, d'arc et de flèches, avec un flambeau dans la main droite et quatre couronnes dans la main gauche (A. Comboni, « Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca », dans *Italique* (on line), III (2000), pp. 7-21, a p. 15.

²⁴ Voir Rabano Mauro, *De Universo*, XV, 6; Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, VIII, 9, 80.

²⁵ V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e Profano*, cat. Mostra Fl.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologne, 2 novembre 2011-22 janvier 2012, Trévise 2011, p. 16.

²⁶ D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, p. 26.



fig. 2

stimulation simultanée de la vue et du toucher. La vision d'un corps beau suscite l'envie de le toucher. Cependant, pour des raisons évidentes, le spectateur est frustré car il ne s'agit que d'une image, tandis que la vue s'excite²⁷, ce qui le conduit au voyeurisme.

1.2 L'adultère

Le regain d'intérêt pour la littérature mythologique revient avec la redécouverte de la mythologie antique. Elle étoffe les représentations des divinités et leurs interprétations allégoriques. A partir du XIIIe

²⁷ D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, pp. 123-173.

siècle, Les Métamorphoses d'Ovide eurent une influence profonde sur la culture occidentale. Le texte permettait d'accéder à la connaissance mythologique qui avait été occultée depuis plusieurs siècles. La littérature, la musique et les arts figuratifs devaient y trouver une source d'inspiration. Le texte ovidien représentait un répertoire mythologique très riche. Il possédait par ailleurs le caractère fascinant d'un roman²⁸. Guthmüller écrit que dans les Métamorphoses « on vit – avec des accentuations variables selon les périodes historiques et le climat culturel - un modèle d'art narratif et de style, un texte instructif de morale et de sagesse, un trésor de connaissance »²⁹.

Mais surtout, la réception de ces mythes exprimait certainement le goût pour la narration. Suivre les vicissitudes des amours divins était, hier comme aujourd'hui, un plaisir car le lecteur est impliqué dans la forte émotivité de ces histoires. Les dieux constituent un modèle, un paradigme de moralité et de comportement. D'un côté, parce que nous identifions les personnages à nos propres « affaires de cœur », de l'autre, ces histoires nous soulagent car elles déresponsabilisent, ou du moins elles nous rendent plus indulgent ; elles contribuent à rendre notre condition plus noble³⁰.

La particularité du mythe est qu'il se transforme continuellement « sur l'onde de l'esprit du temps » ainsi que par le biais des fantasmes de la conscience collective³¹. Celle-ci est le facteur qui détermine la grande capacité d'adaptation aux valeurs d'une époque. La narration est réinterprétée pour souligner à chaque fois les aspects qui adhèrent le plus à la culture du temps. Dans tous les cas le but - plus ou moins révélé - des œuvres ici présentées et réalisées entre le XVI^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, était de solliciter des fantasmes lascifs. Il s'agit d'une invitation à un éternel printemps des sens que la lente, mais progressive, libéralisation des mœurs amorce dans l'espoir d'un retour aux paysages agréables racontés par Ovide.

²⁸ Selon la définition de E. Robert Curtius dans B. Guthmüller, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfose di Ovidio)*, dans *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, cat. expo Lecce, Fondazione Memmo, 7 décembre 1996 - 31 mars 1997, sous la dir. de C. Cieri Via, Lecce 1996, p. 22-28 en particulier p. 22.

²⁹ B. Guthmüller, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfose di Ovidio)*, dans *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, cat. expo Lecce, Fondazione Memmo, 7 décembre 1996 - 31 mars 1997, sous la dir. de C. Cieri Via, pp. 22-28, Lecce 1996, en particulier p. 22.

³⁰ G. Rosati, *Amori degli dei e contagio del desiderio*, dans *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall'antichità al XVIII secolo*, cat. expo Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2 octobre 2005-15 mai 2006, sous la dir. de O. Casazza e R. Gennaioli, Florence 2005, p. 20-27, en particulier p. 24-25.

³¹ A. Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Milan 2010, p. 159.

La forte intensité érotique de ces mythes est le principal ingrédient du succès de leur diffusion. Dans l'Univers chrétien, seule la mythologie autorise le spectacle de la nudité³². Bien que l'Église et la morale furent opposés au traitement incontrôlé des thèmes du genre, la représentation de ces images avait bien lieu. Cela était possible grâce à l'intermédiation du mythe qui déplaçait les impulsions, les passions et les sentiments pressants de la nature humaine, dans une dimension lointaine et irréelle.

Comme nous l'avons dit, la douce tyrannie de Cupidon n'épargne pas non plus les dieux. Elle les conduit quelques fois à se comporter de façon incongrue par rapport à leur status. Par exemple, chez Vénus, l'infidélité amoureuse est l'une de ses caractéristiques. Au moment où la déesse avait été donnée pour épouse à l'horrible Vulcain par son père Jupiter, elle avait déjà pris pour amants Mars et Mercure avant de collectionner toute une série de relations aux avenants mortels, dont le plus connu est Adonis³³.

Victime d'une flèche d'Amour décochée par erreur, la déesse s'éprend du très beau jeune homme. Sous l'emprise du charme et du sentiment, elle se retire pour vivre avec lui et néglige son devoir de divinité car elle brûle d'envie pour son aimé. Cependant, un jour, au cours d'une battue, le jeune tomba, victime de l'agression fatale d'un sanglier. La déesse, qui avait pressenti le destin tragique de son amant, accourt avec grande douleur auprès d'Adonis et serre le corps inanimé³⁴. Le mythe rencontra une large diffusion dans les arts visuels³⁵.

Dans le dessin de Gandolfi (fig. 3)³⁶ le sujet est traité en format vertical. Le corps d'Adonis est positionné face contre terre. Dans les airs, la déesse prévenante, accompagnée d'Amour aux yeux bandés, descend sur lui. Les attributs d'Amour soulignent les circonstances hasardeuses qui ont déterminé la naissance de l'amour des deux protagonis-

³² D. Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, p. 26.

³³ Cfr. M. Gislou, R. Palazzi, *Dizionario di mitologia e dell'Antichità classica*, Bologna, 2008 *ad vocem*; R. Graves, *I miti greci*, Milan 1995, *ad vocem*.

³⁴ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, X, 525-739.

³⁵ Pour l'iconographie dans l'Antiquité voir B. Servais-Soyez, *Adonis* in *Lexicon iconographium mythologiae classicae* (LIMC), I, 1, München-Zürich 1981, pp. 222-229.

³⁶ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Vénus et Adonis mort*, fusain rehaussé de craie blanche sur papier blanc légèrement jauni, 432 x 316 mm ; au verso, au fusain : « G.G.f. 1800 » ; bibliographie : R. Roli, « Un nucleo di disegni dei Gandolfi » dans *Prospettiva (Studi in onore di Luigi Grassi)*, (1983-1984) 33-36, pp. 295-298, en particulier p. 297, ill. 5; P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologna 1992, p. 452, n. 428; D. Biagi Maino, « Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna » dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, (1994) 52, pp. 75-84, a p. 84 note 25; M. C. Casali Pedrielli, notice n. 67 dans *... di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi*, Bologne 1997, p. 138, 141.



fig. 3

nistes. Bien que privé d'une véritable trame narrative, le mythe devient à partir du Seicento l'un des plus aimés de la littérature. Le poème de Giovanni Battista Marino, intitulé *Adonis*, avait été à l'origine de ce grand succès. Marino avait composé au cours de sa carrière près de 4 000 vers dédiés au sentiment amoureux. La grande nouveauté était l'introduction d'un portrait inhabituel des deux amants, en plus de l'hédonisme de la composition. Chez Marino, Adonis, jeune homme efféminé et pusillanime, représentait l'anti-héros par excellence, tandis que Vénus, mature, forte et lascive n'incarnait pas les vertus généralement attribuées à une femme³⁷. En faisant le premier pas, la déesse devient active dans la séduction et elle ne se limite pas - comme elle le devrait en tant que femme - à exciter passivement le désir masculin en se présentant comme un modèle de vertu³⁸.

Ce qui ressort de ce mythe c'est la mise en évidence des aspects licencieux liés au sentiment amoureux plutôt que les conséquences immorales. La condition de la déesse, contrainte dans sa jeunesse par son père à épouser un mari qui ne l'aime pas, reflète des usages assez diffusés aux XVIe et XVIIe siècles. Vénus est une femme adultère et elle choisit librement ses amants ; elle enfreint toutes les règles sociales. Toutefois, ce nouveau modèle de séductrice entreprenante semble trouver de nombreux adeptes, y compris chez les mortels du XVIIIe siècle. Dans son *Journal du séducteur*, Kierkegaard met en évidence l'existence d'une « neutralisation des sexes dans la séduction »³⁹ et de femmes qui s'éprennent des timides et devant lesquels elles prouvent leur supériorité. Le philosophe danois précise aussi que, dans l'approche amoureuse, la vraie timidité a pour effet d'exposer à l'amoureux la cruauté de la personne convoitée qui peut facilement en faire un objet de dérision. La meilleure tactique réside plutôt dans la simulation de la timidité afin d'encourager la femme à s'approcher, tout en faisant tomber la barrière entre les sexes pour ensuite brandir les armes de la « virilité conquérante »⁴⁰.

Au-delà des meilleures techniques d'approche, l'audace féminine, bien que reléguée aux cercles des amours illicites mythologiques, chatouille les fantaisies liées au jeu entre les sexes. C'est le reflet d'une société qui, au XVIIIe siècle en particulier, est contaminée par le libertinage ou par ses principes. Le thème de l'adultère deviendra particulièrement cher à la littérature du XIXe siècle, qui lancera un véritable genre y consacré

³⁷ G. B. Marino, *Adone*, sous la direction de E. Russo, Milan 2013.

³⁸ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 24.

³⁹ S. Kierkegaard, *Diario del seduttore*, Roma 1993, p. 44.

⁴⁰ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 211.

avec le célèbre roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856).⁴¹

1.3 Le traître et la trahie

Le plus grand traître de l'Olympe demeure sans aucun doute Jupiter dont les amours infidèles trouvent une place de tout premier ordre dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Bien que marié avec Junon, il n'hésite pas à animer la vie ennuyeuse de souverain avec de frivoles incursions sur terre. Et ce sont les jeunes femmes, souvent vierges, qui pâtissent de ses envies irrésistibles car elles sont instantanément séduites à sa vue. Sans se soucier de ses liens matrimoniaux et des volontés de son épouse Junon, le dieu s'ingénie à obtenir les grâces de l'aimée. Il s'approche d'elle avec ruse, en se transformant au fil des mythes en animal ou en éléments inanimés. Ainsi, un jour, en voyant la jeune Europe, fille d'Agénor, roi de Tyr, jouant sur la plage avec ses servantes, il en tombe amoureux. Mais Jupiter convoque un de ses fils, Mercure et lui demanda de repousser les troupeaux du souverain vers la plage. Comme le disait Ovide « majesté et amour ne vont pas de pair, ils ne peuvent cohabiter ». C'est ainsi que Jupiter se voit contraint de se transformer en taureau pour se mêler aux autres bovins et se rapprocher d'Europe sans éveiller ses soupçons. Le très bel aspect de la bête au manteau candide et à l'air inoffensif, attire la jeune femme qui, intriguée par le comportement particulièrement docile du taureau, décore ses cornes avec des guirlandes de fleurs et décide de le chevaucher. Le dieu bondit alors dans l'eau et se dirige au large avec sa proie. Il l'emporte sur l'île de Crète où il révélera sa véritable identité pour la posséder et concevoir trois fils : Minos, futur roi de Crète, Rhadamanthe et Sarpédon⁴². Dès l'Antiquité, le mythe a bénéficié de nombreuses représentations dans les arts figuratifs⁴³, tant pour ses implications symboliques liées au nom de la jeune femme dont notre continent tire son nom⁴⁴, que pour le contenu du mythe amoureux.

⁴¹ Cfr. T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Genova 1990.

⁴² P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, II 836-875.

⁴³ Pour l'Antiquité voir M. Robertson, *Europe I*, in *Lexicon iconographium mythologiae classicae* (LIMC), IV, 1, München-Zürich 1988, pp. 76-92; pour l'art du XVIIe-XVIIIe siècle voir *Il mito di Europa: da fanciulla rapita a continente*, a cura di A. Luchinat, Florence 2002.

⁴⁴ Le récit se poursuit avec l'histoire des deux frères d'Europe qui partent dans plusieurs directions pour chercher leur sœur. Parmi eux, Cadmus rejoignit la Grèce continentale et il fonda Thèbes. C'est à lui que l'on attribue la transmission de l'alphabet phénicien en Grèce. En général le mythe représente un mouvement des civilisations de l'Orient vers l'Occident et le nom Europe, donné aux territoires occidentaux, reflète ce mouvement (L. Passerini, *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Florence 2002, pp. 16-17 *passim*).



fig. 4 C'est ce second motif qui nous intéresse ici. Le mythe est illustré dans l'exposition par deux œuvres : un dessin de Gaetano Gandolfi et une toile réalisée à quatre mains de Nunzio Ferrajoli et Francesco Monti.

Le dessin de grand format de Gandolfi (fig. 4)⁴⁵ représente le moment où le taureau bondit dans l'eau et impose à la jeune femme, saisie de surprise, de s'agripper à ses cornes. Les éléments décrits par Ovide sont respectés : le taureau porte une guirlande de fleurs au cou et dans le fond de la composition se trouvent les servantes, désespérées par la perte de leur compagne. Les contours dessinés au crayon tendre et gras exaltent la sensualité du corps de la jeune femme au premier plan dont les formes sont mises en valeur par les mouvements de ses vêtements dans le vent. Ses gestes ne sont désarticulés qu'en apparence.

⁴⁵ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne 1734 - Bologne, 1802), *Le rapt d'Europe*, fusain rehaussé de craie blanche sur papier légèrement jauni, 322 x 434 mm ; au verso, au fusain : « G.G.f. 1800 » ; bibliographie : R. Roli, « Un nucleo di disegni dei Gandolfi » dans *Prospettiva (Studi in onore di Luigi Grassi)*, (1983-1984) 33-36, p. 295-298, en particulier p. 298, ill. 7 ; D. Biagi Maino, « Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna » dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, (1994) 52, p. 75-84, a p. 79, ill. 5.



fig. 5

Dans la toile de Monti et Ferrajoli (fig. 5)⁴⁶, le récit du mythe ne semble pas être central. La grande composition privilégie la description du paysage boisé, notamment la recherche d'une ample palette de verts pour peindre la végétation, dont la variété est ponctuellement mise en évidence par les plantes au premier plan. A la forêt sombre s'oppose l'ouverture lumineuse vers le ciel et la mer dans la partie gauche de la composition. Les couleurs se mêlent : l'azur du ciel se confond avec le gris de la mer qui se reflète dans le vert de la terre. De la même façon, les vêtements d'Europe se confondent avec les flots, présents tout autour des amants qui s'appêtent à disparaître à l'horizon. La jeune femme, définitivement dépendante de cette chevauchée inattendue, jette un dernier regard - ou une vaine demande d'aide - à ses compagnes qui courent choquées et impuissantes vers la rive. Ce rapt semble cependant jouir de la bénédiction d'*Eros* - ou mieux - de son empreinte. Son intromission est bien explicite parmi le groupe des petits amours qui volent au-dessus des deux fugitifs.

⁴⁶ NUNZIO FERRAJOLI (Naples, 1661 - Bologne, 1735), FRANCESCO MONTI (Bologne, 1685 - Brescia, 1768), *Rapt d'Europe*, huile sur toile, 147,5 x 204 cm ; bibliographie : R. Roli, « Paesaggisti e figuristi del Settecento bolognese : nuove aggiunte » dans *Paragone*, n. 8 (457), mars (1998), p. 66-70, a p. 67, ill. 49.

Le raptus amoureux qui saisit Jupiter doit, selon Calame, être relié à *Himeros* dont la nature a été brièvement décrite au début de notre essai. Cet aspect du dieu de l'Amour indiquerait le désir urgent et impulsif de posséder la personne convoitée. Le terme, isolé dans la poésie mélique et épique, indique les amours asymétriques, c'est-à-dire les amours réciproques mais dans lesquels il y a une grande disparité d'âge entre l'aimant, en général plus âgé et l'aimé, plus jeune. Ce type de sentiment trouve toujours une forme de satisfaction. C'est pour cela qu'il caractérise les amours infidèles de Jupiter à qui aucune jeune femme n'oppose une réelle résistance⁴⁷.

Bien qu'il soit un dieu, Jupiter doit, comme les humains, être rusé pour cacher ses escapades hors du foyer conjugal. Junon outragée apparaît dans le mythe de la nymphe Io. Jupiter, à nouveau séduit par la beauté de la jeune fille du dieu Inachus, tente dans un premier temps de convaincre Io avec les paroles puis passe à l'action en enveloppant « au loin la terre dans une nuée ténébreuse ; il arrêta la fuite de la nymphe et lui ravit l'honneur ».

Junon qui jette par hasard un regard sur la terre à ce moment-là, devient suspicieuse en raison de la présence d'un phénomène atmosphérique inhabituel. Elle décide de descendre sur terre à la recherche du mari. Jupiter, craignant et s'apprêtant à son incursion se dépêche de métamorphoser Io en une très belle vache. A la vue de l'animal, Junon, soupçonnant d'être face à l'amante de son mari, la demande en cadeau. A contre cœur, Jupiter se voit contraint de la lui offrir. La déesse confie alors la vache à son fidèle serviteur Argus qui, doté de cent yeux, est le sujet parfait pour empêcher les éventuelles tentatives d'enlèvement de la prisonnière par Jupiter. La grande souffrance de Io métamorphosée ne peut qu'émouvoir son amoureux qui envoie finalement Mercure pour tuer Argus. Fils et fidèle serviteur, Mercure feint d'être un berger et tout en sonnant la corne, conduit les troupeaux devant le refuge d'Argus. Ce dernier, fasciné par le son suave de l'instrument, demande au berger de lui faire compagnie pour qu'il puisse entendre la douce mélodie. Mercure endormira lentement les cent yeux d'Argus dans un sommeil profond et le décapitera avec un sabre. À réception de la nouvelle de la mort d'Argus, Junon décide de décorer la queue du paon, un animal qui lui était cher, avec les cent yeux de son fidèle serviteur⁴⁸.

⁴⁷ C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, p. 41.

⁴⁸ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 583-747.

La toile de Giovanni Battista Langetti et le dessin de Gaetano Gandolfi illustrent cette dernière partie du récit. Ils représentent respectivement le moment durant lequel Mercure réussit à endormir Argus et la décapitation de ce dernier.

La peinture de Langetti (fig. 6)⁴⁹ se développe sur une mise en page verticale dans laquelle il insère, avec grande maîtrise, les demi-bustes des deux protagonistes. Il enrichit la composition de nombreux éléments qui renvoient de façon détaillée au récit mythologique. Les attributs de Mercure sont mis en évidence : la brillance de son casque ailé est mise en valeur, tandis qu'au premier plan la garde de l'épée qui tuera Argus est soulignée. Entre les deux, le regard innocent de la pauvre Io transformée en vache pointue, revêtue d'un manteau marron et non blanc contrairement à ce qu'indique la source du récit. La musculature des deux personnages est vigoureuse. Il s'agit là d'un motif récurrent dans l'œuvre de Langetti, une sorte de signature. L'artiste a la capacité de moduler avec d'agréables contrastes sur les carnations, notamment au niveau des violents passages du rose au rouge sanguin, qui sont caractéristiques de la vigueur juvénile. Ainsi les mains et les joues gonflées de Mercure rougissent lorsqu'il joue de son instrument mais « le monstre cependant lutte pour vaincre le sommeil, et, si certains de ses yeux sont déjà assoupis, les autres veillent encore »⁵⁰. Son corps se replie déjà sur lui-même et fixe dans l'ombre d'un coucher de soleil surnaturel, rose et azur, que le tout embrasse d'une lumière chaude.

Le dessin de Gaetano Gandolfi (fig. 7)⁵¹ raconte l'épilogue de l'histoire. Pris de sommeil, Argus est décapité par un Mercure particulièrement désinvolte et calme au point qu'il ne semble pas dérangé par l'arrivée de Junon derrière lui. En simple spectatrice, la déesse descend d'un nuage de manière élégante sur la gauche, accompagnée du paon orné des cent yeux. De nouveau Io ne participe pas mais

⁴⁹ GIOVANNI BATTISTA LANGETTI, (Gênes, 1635 – Venise, 22 octobre 1676), *Mercure et Argus*, huile sur toile, 110,5x100,5 cm; bibliographie : M. Stefani, *Giovanni Battista Langetti: il principe dei tenebrosi*, Sencino, 2011, pp. 205, fig. 66.

⁵⁰ P. Ovide Nasone, *Les Métamorphoses*, ed. de Jean-Pierre Néraudau, folio classique, 1992, I, 685-687, p. 66 ; pour l'iconographie N. Icard-Gianolio, *Mercurius et Argus*, in *Lexicon iconographium mythologiae classicae (LIMC)*, V, 1, München-Zürich 1990, p. 667.

⁵¹ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Mercure et Argus*, fusain rehaussé de craie blanche sur papier blanc, légèrement jauni, 322 x 434 mm; au verso au fusain : « G.G.f. 1800 »; bibliographie: R. Roli, « Un nucleo di disegni dei Gandolfi » dans *Prospettiva (Studi in onore di Luigi Grassi)*, (1983-1984) 33-36, p. 295-298, en particulier p. 298, ill. 8; D. Biagi Maino, « Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna » dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, (1994) 52, p. 75-84, en particulier p. 79.



fig. 6

elle s'éloigne placidement, en montrant son dos. Elle constitue un élément vraisemblable au scénario champêtre, plutôt qu'une allusion au mythe. Ici, ce ne sont pas les sentiments qui sont mis en jeu. Ni Mercure ni Junon ne semblent être gênés par ce qui est en train d'arriver. Le peintre cherche davantage un équilibre dans la composition et dans la forme, qui annonce déjà la rigueur classique. Junon avait donc bien interprété l'étrangeté des nuages sur la terre et

son soupçon n'était pas injustifié. Même si Jupiter n'avait pas encore trahi, la perception de la déesse jalouse est dans la majeure partie des cas fondée, comme cela est le cas pour les personnes jalouses. Aux premières lueurs de doute, la confiance primaire qui unit les deux époux est ébranlée. Si le rapport survit, c'est que cela est dû à d'autres motifs. Qui est jaloux de nature aura tendance à s'entourer de personnes infidèles car leurs profils psychologiques, en apparence opposés, ne sont dans le fond que peu distants. L'individu potentiellement jaloux tombe amoureux de qui a un désir incoercible de le mettre à dure épreuve. De son côté le traître a besoin de la personne jalouse pour exercer un contrôle sur lui et maîtriser ses tendances. Le désir de trahir continuellement ne cache rien d'autre qu'une soif insatiable de certitudes dans la sphère affective ainsi qu'érotique et qui révèle peut-être une trahison affective non résolue. Les époux semblent donc entraînés dans un rapport névrotique fait de tromperies, de contrôle et de soupçons. En réalité il n'y a ni victimes, ni bourreaux mais simplement des mécanismes inconscients qui agissent à la place des volontés respectives. Toutefois, la personne trahie a un avantage⁵². Outragée en public, la déesse du mariage et image par excellence de la femme qui se dédie à son mari peut se déclarer en public comme vraie victime de la trahison. La lecture psychologique fournie par Carotenuto sur la déesse est intéressante. Le psychanalyste reconnaît en Junon la jalousie, la compétition et le narcissisme : terriblement touchée dans son amour propre, souffrante et désespérée, elle est finalement autorisée à se venger sur la personne qui a osé lui soutirer l'amour⁵³, c'est-à-dire la nymphe Io.

1.4 « L'autre femme » et quelques considérations sur le rapt et le viol

Le mythe de Jupiter et de Io se poursuit. Ovide raconte comment Junon, aveuglée par la haine, se venge sur la jeune Io en la mettant à la portée des Erynnies qui la terrorisent continuellement et qui l'obligent à fuir sur terre⁵⁴.

A bien observer, les récits mythologiques font en sorte de faire passer la vraie traître comme étant « l'autre », c'est-à-dire la femme convoitée. Trahie par sa propre beauté et par sa jeunesse, elle devient, malgré elle, la victime d'un désir brutal qu'elle paiera cher.

⁵² A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012, pp. 123-126.

⁵³ A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milan 2013, p. 53-55.

⁵⁴ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 724-727.



fig. 7

C'est le cas du mythe de l'amour du dieu soleil Apollon pour la nymphe Daphné, vierge consacrée. Un jour le dieu soleil se moqua d'Amour en diminuant la puissance de l'arc. Cupidon voulant alors démontrer l'efficacité de ses armes, transperce avec l'une de ses flèches dorées Apollon et, avec une flèche de bronze, à l'effet opposé, la nymphe Daphné.

Immédiatement possédé par une passion ardente, le dieu se mit à poursuivre implacablement la jeune femme qui le repoussa avec autant de détermination. Les flatteries d'Apollon ne servent à rien et il finit par arrêter. Mais la jeune était désormais épuisée par la course et finit par l'écouter. Daphné invoqua alors son père Pénéée, divinité fluviale, en lui demandant que son corps reste inviolé comme elle l'avait juré. Pénéée transforma sa fille en une plante de laurier. A partir de cet instant, l'arbre sera considéré comme sacré par Apollon⁵⁵.

⁵⁵ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 450-567. La plante de laurier deviendra l'attribut du dieu et ornara sa tête, sa cithare et sa carquois. Le laurier, symbole de gloire et de victoire était utilisé pour couronner les vainqueurs, et les poètes. Le terme italien laureato dérive du nom latin de la plante *laurus*. Aujourd'hui encore, il existe en effet en Italie l'usage du port de la couronne de laurier sur la tête lors des

Le mythe de Daphné et Apollon a suscité depuis toujours un vif intérêt dans la culture grecque et ses héritiers qui avec le temps ont mis en évidence divers topoi⁵⁶.

L'un des aspects notable de la tentative de « séduction forcée » de Daphné est la mise en exergue du couple fidélité - trahison relative non à la praxis amoureuse mais aux lois de la civilisation. En effet, il n'y aurait aucune différence par rapport aux autres « amours divins » si la jeune fille n'avait pas remis sa virginité à la déesse Artémis. Apollon emporté par la passion est prêt à enfreindre les règles pour la posséder. Dans ce cas, c'est l'humain qui est fidèle. Ne pouvant punir le divin pour son action ignoble, elle reste fidèle à ses résolutions en se soustrayant à lui ; elle va à l'encontre du sacrifice. Selon la conception Grecque, le désir sexuel est une chose naturelle qui en soi n'est pas à rejeter mais plutôt à soumettre à la « civilisation », en suivant les deux phases de l'expression des sens : la virginité et la maturité⁵⁷. Chaque action forcée sur ces états doit être punie.

Ce qui détermine ce passage d'un état à l'autre chez la femme est la confrontation avec la sexualité. Celle-ci doit cependant s'exprimer de manière passive. La jeune fille doit être vertueuse et doit se présenter exclusivement comme l'objet du désir. Dans le cas des mythes, elle doit constituer un désir divin et partager avec la divinité l'extase des sens. La ruse avec laquelle Jupiter possède les jeunes filles, c'est-à-dire en leur faisant perdre leur honneur, ne les rend pas coupables, comme en témoigne la « récompense » qui leur est reconnue : une descendance⁵⁸ glorieuse, ou mieux, l'accession à la condition divine⁵⁹. Elle est simple-

remises du diplôme de la Laurea (ancienne Maîtrise). (H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, München 1991, *ad vocem*; M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 2004, *ad vocem*).

⁵⁶ Le mythe a été particulièrement utilisé en psychanalyse pour délier un refus de l'homme de la part de la jeune fille. En effet, celle-ci se replie sur elle-même, en se transformant en une plante qui symbolise la jeunesse et l'immortalité. Cela n'est pas un hasard, à travers le laurier, Daphné s'emprisonne dans cet état et se prive de la possibilité d'évoluer. Elle s'interdit la possibilité de vivre des rapports interpersonnels (A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milan 2013, pp. 249-260 *passim*). Le mythe était déjà utilisé par Freud pour symboliser l'horreur instinctive qu'éprouvent les jeunes filles pour l'acte sexuel. A ce propos, l'observation de Robert Graves est intéressante. L'auteur rappelle que le nom *Daphné* est la contraction de *Daphnoene* « la sanguinaire », c'est-à-dire la femme en proie à la fureur orgiaque. Les Ménades, prêtresses s'enivrent en mastiquant des feuilles de laurier (R. Graves, *I miti greci*, Milan 1995, p. 9).

⁵⁷ O. Calabrese, *Mitologie dell'amore*, dans *L'Amore dall'Olimpo all'alcova*, sous la dir. de G. Macchi, Milan 1992, pp. 13-20, en particulier p. 17-18.

⁵⁸ M. R. Lefkowitz, *Seduction and rape in Greek Myth*, dans *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and medieval societies*, sous la dir. De A. E. Laiou, Washington 1993, pp. 17-37.

⁵⁹ Comme dans le cas de la nymphe, lo était vénérée en Egypte de la même façon que la déesse Isis (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 747).

ment fonctionnelle à la transformation de leur condition.

L'amour charnel consiste donc en une jonction qui est juste si le désir est consacré au dieu et si elle advient, entre mortels, au sein d'un lien matrimonial. Une fois mariée, la femme incarne les valeurs de mère et gardienne de la maison mais elle est maintiendra aussi une certaine sensualité. C'est le cas de la femme d'Hercule, Déjanire. Elle avait été piégée par le centaure Nessus⁶⁰ mais ce dernier sera puni car il est retenu coupable d'avoir forcé la féminité mature.

Le dessin de Gaetano Gandolfi (fig. 8)⁶¹ illustre justement le rapt non réussi de Déjanire par le centaure⁶². Nessus bondit au premier plan en soulevant Déjanire sous le regard d'Hercule qui, du fond de la composition, s'apprête à le toucher avec ses flèches. Le héros l'avait déjà défié dans le passé. Nessus s'occupait de transporter les personnes au-delà du fleuve⁶³. Mais il trahit la confiance placée par Hercule et, aveuglé par le raptus sensuel et par le désir de vengeance contre Hercule il décide de fuir, ce qui le conduira à la mort par les flèches du héros. Ce dessin est le dernier d'une série de quatre feuilles, inspirée par les Métamorphoses, et réalisée par Gandolfi en 1800. En l'état actuel des connaissances, seuls deux dessins, Vénus et Adonis et Le rapt de Déjanire ont été traduits en peinture. A la différence de la peinture, le dessin présente une légèreté et une fraîcheur. Le fusain et la gouache rendent les figures souples et les drapés fluides alors que la peinture avait une légère tendance et les appesantir. Dans le groupe des quatre, la scène s'articule sur le couple central des protagonistes. Derrière eux apparaissent des figures secondaires. Il s'agit ici d'un Hercule maladroit replié sur lui-même. Il est représenté visant une cible avec son arc et ses flèches. La figure mythologique du centaure, mi-homme et mi-cheval, symbolise les passions les plus féroces liées

⁶⁰ O. Calabrese, *Mitologie dell'amore*, in *L'Amore dall'Olimpo all'alcova*, sous la dir. de G. Macchi, Milan 1992, p. 13-20, en particulier. 15-16.

⁶¹ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologne 1734 - Bologne, 1802), *Rapt de Déjanire*, fusain rehaussé de craie blanche sur papier légèrement jauni, 438 x 314 mm ; au verso au fusain : « G.G.f. 1800 » ; bibliographie : R. Roli, « Un nucleo di disegni dei Gandolfi » dans *Prospettiva (Studi in onore di Luigi Grassi)*, (1983-1984) 33-36, p. 295-298, a p. 297, ill. 6 ; M. Di Giampaolo, *Dal disegno all'opera compiuta*, cat. expo, Torgiano (Perugia) 1987, p. 88-89, n. 35 ; P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologne 1992, p. 456, n. 432 ; D. Biagi Maino, « Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna » dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, (1994) 52, p. 75-84, en particulier p. 79-80, ill.5 ; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 410, nn. 252-253 ; M. C. Casali Pedrielli, notice n. 64 in *...di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi*, Bologna 1997, p. 138-139.

⁶² Pour l'iconographie dans l'Antiquité voir L. Kahil, *Deianeira*, II, 1, in *Lexicon iconographum mythologicae classicae (LIMC)*, III, 1, München-Zürich 1986, pp. 359-361.

⁶³ M. Gislou, R. Palazzi, *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Bologna, 2008 *ad vocem*.



fig. 8

à l'aspect instinctif et agressif de la masculinité⁶⁴. La lutte amorcée par le centaure et Hercule pourrait bien représenter symboliquement la lutte entre le chaos et l'ordre ou le bien et le mal - dont Hercule est le restaurateur -, bien que l'épisode ne soit pas vraiment aussi sombre que ses douze travaux. Ses gestes renvoient à la lutte entre ces deux entités auxquelles l'homme est sans cesse soumis⁶⁵.

S'agissant de la pratique du rapt, il faut cependant rappeler que la frontière entre ce qui était condamnable mais tolérable n'est plus la même aujourd'hui. L'enlèvement de la femme, perpétué dans la maison du père ou du mari, est passible de mort⁶⁶, c'est en tout cas ce que l'on relève dans le mythe de Déjanire. Toutefois, le rapt demeure une pratique somme toute acceptée et pratiquée pour officialiser les mariages arrangés que l'assimilation avec les raptés « héroïques » et les arts figuratifs contribuent à souligner⁶⁷.

Ces mythes présentent une absence totale de communication entre les hommes et les femmes. L'omniprésence de la violence fait de cette dernière l'élément central de tout rapport. Il semble que les Grecs aient été totalement désintéressés par l'insertion de la parole et de la communication dans les mythes.

Dans la culture grecque il était courant de courtiser le père avec des cadeaux et des flatteries plutôt que la fille. L'avis de la femme n'était pas demandé et son infériorité vis-à-vis de l'homme dispensait l'effort de la galanterie. Afin d'abaisser les femmes à leurs propres désirs, les hommes s'en remettaient à *Eros* et n'utilisait plus leur propre charme. La réciprocité des sentiments, nécessaire dans couple, est retenue superflue par tous les mythes rencontrés jusqu'ici. Bien que n'ayant pas élaboré un code de la séduction, les Grecs ont tout de même dû s'y confronter. En effet, il était de coutume que les jeunes hommes reçoivent les avances des plus anciens. La relation homosexuelle était considérée comme l'unique relation entre les hommes de même rang, l'unique donc qui sollicitait l'utilisation d'armes de persuasion pour convaincre l'aimé à se concéder. La séduction introduisait en amour

⁶⁴ H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, München 1991, *ad vocem*.

⁶⁵ L. Ferry, *Imparare a vivere. La saggezza dei miti. Le radici della nostra cultura, una lezione sempre attuale*, Milan 2010, p. 223.

⁶⁶ M. R. Lefkowitz, *Seduction and rape in Greek Myth*, dans *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and medieval societies*, sous la dir. De A. E. Laiou, Washington 1993, pp. 17-37.

⁶⁷ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, p. 8, 21; cette conception prend ses racines dans la Grèce Antique mais le thème connut une grande fortune critique à la Renaissance. Il prend à cette époque certaines nuances, notamment celle de justifier la violence sur la femme.

un concept nouveau : la liberté de choisir et surtout le respect de celle-ci⁶⁸.

Chez les Romains, la situation n'était pas très différente. L'un des mythes fondateurs de la civilisation romaine était justement le Rapt des Sabines. Les actes de violence et les viols constituaient l'Histoire romaine, même légendaire, et se profilaient quelques fois comme des épisodes clef. C'est le cas du viol de Lucrèce, femme de Tarquin Collatin, qui conduit à la chute de la monarchie et à l'instauration de la République. Les faits se situent au VI^e siècle av.J.-C., durant le siège de la cité d'Ardea où étaient réunis les fils des rois ainsi que les nobles. Les hommes, pour passer les longues heures nocturnes avaient décidé de rentrer à Rome, cachés, pour espionner leurs propres femmes pendant leur absence. Parmi les hommes, Tarquin Collatin, certain de la douceur de Lucrèce, vantait les nombreuses vertus de son épouse. Il avait donc envoyé ses amis pour l'observer en cachette afin de s'assurer que ses nuits étaient chastes et qu'elle ne s'adonnait pas à l'adultère comme le faisaient beaucoup d'autres femmes laissées seules. Quelque temps après, Collatino invita à dîner Sextus Tarquin, le fils du Tarquin le Superbe, qui après avoir fait connaissance de sa femme tomba sous le charme de son authentique chasteté. Sextus Tarquin décide alors de revenir pour voir Lucrèce, à l'insu de Tarquin Collatin. Lucrèce, en bonne épouse accueillante, obtempéra ses devoirs et accompagna l'hôte dans ses appartements et se retira dans les siens. Mais pendant la nuit l'homme touché du raptus amoureux s'introduit dans son lit, tentant, en vain, de la convaincre de s'unir à lui. Lorsque l'homme passa des flatteries aux menaces, en déclarant qui l'aurait déshonorée en la tuant et mettant à ses côtés le cadavre d'un esclave, la femme céda. Le jour suivant la pauvre envoya chercher son mari, le père et un ami. Elle raconta ce qui s'était passé la veille et se suicida en se poignardant avec la promesse qu'ils l'auraient vengée. Les trois hommes se mirent ainsi à la tête de l'émeute qui chassa définitivement les Tarquin de Rome et marque la fin de la monarchie⁶⁹.

La chasteté et la fidélité envers le mari constituaient deux notions de grande valeur pour une femme dans l'Antiquité. La trahison, même si elle n'était pas voulue, méritait le paiement d'un tribut très important : la vie de l'épouse. Le sacrifice de Lucrèce avait sauvé l'honneur de Collatin. D'ailleurs, dans certaines peintures, il assiste au

⁶⁸ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, pp. 29, 34.

⁶⁹ T. Livio, *Ab Urbe condita*, I, 57-59.

suicide de sa femme et n'y oppose aucune résistance⁷⁰.

Le contenu de cette légende avait pour but de transmettre l'importance de la fidélité de l'épouse qui occupait une place centrale dans la société. La force de ce message était telle qu'elle rejoignait le débat religieux séculaire relatif au suicide, fortement condamné par l'Eglise⁷¹.

La peinture de Pier Dandini représente Lucrece (fig. 9)⁷² en acte de se poignarder la poitrine découverte après avoir annoncé la violence subie. Le sujet avait pour but de célébrer les vertus conjugales de Lucrece et inviter les épouses en suivre l'exemple. Le ton tragique de sa fin était en effet loué en raison du geste extrême accompli pour préserver son honneur mais surtout pour protéger celui du mari. En réalité, le thème moralisateur constituait souvent et volontiers un prétexte pour peindre des femmes à la nudité provocante. La carnation céruleenne des seins n'est pas atteinte par la terrible blessure que la femme est en train de s'infliger. Par ailleurs, le poignard s'enfonce dans la partie droite des côtes, loin de la zone des organes vitaux qu'une personne suicidaire aurait choisi. Nous ne pouvons nier que notre Lucrece, au-delà du geste atroce accompli, exprime une certaine sensualité. La tête rejetée en arrière, la bouche entrouverte et le regard perdu dans le vide sont des signaux ambigus qui manifestent l'éternelle et sensuelle rivalité entre *Eros* et *Thanatos*.

Il faut rappeler que dans la Rome Antique, le viol de Lucrece n'aurait jamais eu d'écho s'il n'avait pas été commis par le fils du souverain. Sextus Tarquin a abusé de sa position en trahissant non seulement un patricien dans son autorité maritale, mais aussi en violant Lucrece. Il a employé une force qu'il aurait dû mettre au service de la patrie⁷³. La

⁷⁰ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, p. 143.

⁷¹ On pensait que le suicide était une faiblesse étroitement liée à la féminité. Les sujets puisés dans l'histoire antique permettaient donc de peindre une femme débraillée. Le message de la luxure transmis par le corps nu se substituait à la signification symbolique qui liait le suicide à la féminité. L'idée qui pénétrait l'art du XVIIe siècle en particulier était qu'en s'ôtant la vie, la femme prenait du pouvoir et des avantages que la femme vivante ne possédait pas. En tuant le corps - qui est un signe tangible des propres expériences et des propres douleurs, la femme perpétrait en réalité son individualité. Irrationnelle ou non, cette fantaisie sous-entendait le désir de contrôler non seulement le futur, la mort et la vie mais aussi de préserver sa réputation. La luxure et le vice auquel était rattaché un corps la vue d'un corps féminin, s'associait mal à l'idée d'un héroïsme vertueux dont les femmes étaient porteuses (R. M. Brown, *The Art of Suicide*, London 2001, p. 88-97; cf. S. Stack, D. Lester, *Suicide and the Creative Arts*, New York 2009).

⁷² PIER DANDINI (Florence, 1646-1712), *Lucrece Romaine*, huile sur toile, 88 x 74 cm; inédit.

⁷³ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 37 ; La composante politique de la légende est reprise dans l'iconographie du XVIIe siècle, notamment le moment de la mort de Lucrece car la femme est assimilée à la



fig. 9

violence d'une personne passe totalement au second plan par rapport à l'acte de trahison contre la patrie.

Cinq siècles après l'histoire de Lucrece, Ovide compose le premier vers dédié à la séduction : *L'art d'aimer*. Bien que l'attention aux techniques de la poésie d'amour annonce un changement de mœurs - ce qui suggère donc la liberté de refuser - il faut rappeler que la cour était le plus souvent réservé aux esclaves, aux courtisanes, aux affranchies ou aux femmes étrangères. L'adultère, la fornication ou la séduction étaient sévèrement punies aux jeunes filles placées sous la tutelle paternelle. Utiliser la violence demeurait une pratique assez diffusée et en quelque sorte encouragée. Ovide lui-même écrit à ce propos : « Elles veulent qu'on leur arrache ce qu'elles ont plus de plaisir à donner [...] Mais une femme qui ne sortira point vaincue du combat qu'on lui aura livré, aura la joie peinte sur le visage, tandis que la tristesse habitera son cœur »⁷⁴. A partir de la Renaissance, la relecture de ces mythes dans les arts figuratifs montre combien le rapt et le viol appartiennent aux composants de l'érotisme. La résistance de la femme agressée, sa peur, les vêtements désordonnés et les cheveux lâchés constituaient des éléments aphrodisiaques. Selon la mentalité de la période étudiée, la vierge incarnait le rêve interdit de chaque homme. Les représentations des agressions perpétrées consentaient donc aux hommes de visualiser leurs fantasmes et de porter un regard morbide sur des formes qui leur étaient inaccessibles⁷⁵.

La considération de la femme et de sa liberté de choix dans la sphère affective et amoureuse demeure marginale. L'opposition entre *Eros*, le dieu de l'amour tragique, univoque et passionnel, et son frère *Antéros*, souverain de l'amour réciproque comme de l'amour divin, était entièrement dominée par la force du premier⁷⁶ et elle devait être maintenue jusqu'à l'époque Moderne.

Et que dire de la liberté de choisir entre trahir et rester fidèle ?

Ces dynamiques n'en demeurent pas moins complexes car leurs nuances persistent dans le domaine biblique et chrétien en général.

figure de la nation exposée aux agressions de l'étranger. Le corps féminin dévêtu fut ensuite assimilé à la figure de la *Vérité* représentée justement par la nudité (A. Agostelli, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo*, URL: <http://www.francoandreucci.com/AliceAgostelli.pdf>, p. 1-30, en particulier p. 14-15).

⁷⁴ Ovide / François Simon Avède de Loyselrolles, *L'Art d'aimer, sieur. De remède d'amour*, I, p. 85. 1803, Ancelle, Paris.

⁷⁵ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, pp. 17-22.

⁷⁶ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, pp. 24, 34.

2. Fidélité et trahison dans le Christianisme

2.1 La double face de la séduction : Eve, la femme de Putiphar, Esther

Adam et Eve n'ont pas besoin d'être présentés, en particulier Eve car elle est la mère de tous les vivants⁷⁷. C'est elle « la première in-fidèle qui, de façon notoire et récalcitrante face au message d'obéissance, est capable d'entraîner dans sa chute l'Humanité toute entière »⁷⁸. Les motivations de ce geste, les circonstances de l'événement, les conséquences dérivées du péché originel et les nombreuses interprétations possibles des Saintes Ecritures ont donné vie pendant des siècles à une littérature très riche⁷⁹. Dans l'art en particulier, la littérature a trouvé un vif revers iconographique⁸⁰. Il n'est pas lieu ici de rendre compte du fervent débat critique né autour de l'origine de l'Humanité mais il conviendra néanmoins de rappeler comment l'histoire de nos aïeux a considéré ce thème comme un sujet central de la culture occidentale⁸¹.

Kurt Flasch écrit à ce propos que « Adam et Eve nous ont accompagnés au cours de notre histoire, ils se sont montrés malléables et ils sont sortis transformés de chaque vague décisive de l'Occident. Dans leur image ils finissent ainsi par refléter les grandes mutations sociales, intellectuelles et artistiques. C'est justement parce qu'ils sont transformables qu'ils demeurent toujours vivants »⁸². C'est la raison pour laquelle l'art contemporain se sent impliqué dans l'histoire de ce couple à qui il souhaite offrir une lecture personnelle.

⁷⁷ Genèse, 3, 20.

⁷⁸ C. Limentani Viridis, « Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile » dans *Donne in-fedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, actes du colloque, Padoue 2004, sous la dir. de A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padoue 2005, p. 151-172, en particulier p. 151.

⁷⁹ Nous citons quelques textes de référence sans aucune prétention d'exhaustive : F.E Robbins, *The Hexaemeral Literature*, Chicago, 1912; J. Turmel, *Histoire des dogmes*, 6 voll., Paris 1931-66; N. P. Williams, *The idea of the Fall and Original Sin*, London 1972; B. Smalley, *The Study of the bible in the Middle Age*, Paris 1978; ; J. M. Evans, *The History of an Idea*, San Francisco, 1984; R. Graves, R. Patai, *Miti ebraici*, Milano 1990; H. von Reventlow, *Storia dell'interpretazione biblica*, Casal Monferrato 1999; G. Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma Bari, 1997.

⁸⁰ Cfr. F. Negri Arnoldi, *Eva* in *Bibliotheca sanctorum*, Roma 1961, II, pp. 351-353; M. Boccian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte, musica*, Milano 1991, pp. 145-147; R. Ferrari, *Eva* in *Iconografia e arte cristiana*, a cura di R. Cassanelli, E Guerriero, Cinisello Balsamo 2004, I, p. 641; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milano 2013, pp. 20-40.

⁸¹ P. C. Almond, *Adam and Eve in Seventeenth-Century Thought*, Cambridge, 199 cité dans K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologne 2007, p. 11.

⁸² K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologne 2007, p. 11.

Afin de rester fidèles au sujet de notre essai, nous souhaitons proposer l'une des différentes interprétations de la trahison d'Eve à partir du dessin d'un artiste contemporain comme Roberto Di Costanzo (fig. 10)⁸³. Dans le dessin de grand format, Eve embrasse Adam dans un geste intense, riche de significations. Leurs chairs ne font qu'un car Eve est née de la cote de l'homme. Son geste rappelle ici cette unité primordiale. James Hillman suggère que « Eve existait dès le début, pré-formée au sein de la structure interne du cœur d'Adam »⁸⁴. Avant son arrivée, Dieu n'avait créé qu'Adam et tous deux vivaient dans l'Eden. Ils avaient établi un rapport de sérénité et de confiance totale. Dans ce jardin, Adam connaissait le nom de toutes les choses et se sentait sûr de lui. Il savait qu'il était connu, entièrement compris, confirmé et béni par Dieu pour ce qu'il était. Toutefois, Hillman poursuit en disant qu'« étant dans le récit biblique, Dieu avait reconnu qu'il n'était pas un compagnon suffisant pour l'homme, qu'il servait autre chose à l'homme, quelque chose de mieux adapté à lui que Dieu en personne. Il fut nécessaire de créer Eve, de l'évoquer, de la faire sortir de l'homme »⁸⁵.

L'arrivée d'Eve et sa désobéissance introduisirent la trahison de l'Eden et la confiance originale entre Dieu et Adam se rompit. La crise qui suivit comporta la chasse de l'Eden mais elle fut la condition *sine qua non* de la vie et « l'entrée dans le monde réel, le monde de la conscience et de la responsabilité ». Cela signifie qu'Eve était nécessaire et que la trahison l'était aussi pour la vie et l'Humanité.

Si l'on considère le récit biblique comme le paradigme de la vie qui évolue à partir de ce principe, alors nous pourrions observer que jusqu'à ce que les rapports progressent et croient, la confiance primaire qui s'était établie entre eux devait être rompue. En effet, dans le monde, la confiance comprend la trahison et viceversa : on ne peut être trahi que là où il y avait de la confiance, c'est-à-dire dans les rapports les plus intimes, dans le cercle restreint des personnes qui nous sont les plus chères, ceux avec qui nous avons instauré une confiance authentique⁸⁶. Les relations sont définies comme stables, elles se préservent dans leur forme sans connaître de mutations lorsque elles sont loyales et fidèles⁸⁷.

⁸³ Roberto Di Costanzo, *Adamo ed Eva*, plume et encre de chine sur papier, 150x70 mm, (2013).

⁸⁴ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 19.

⁸⁵ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 18.

⁸⁶ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 14-22 ; Voir aussi A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012.

⁸⁷ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 137.



fig. 10

L'idée qu'Eve soit née de la cote d'Adam, souligne que la trahison fasse partie de nous tous. Le désir de vouloir rester à l'intérieur d'un Jardin, au sein d'une relation fusionnelle où l'autre (Dieu) ne nous déçoit jamais, n'est que le reflet de l'espoir que d'être protégés de notre tendance à la trahison et à notre ambivalence. Pour James Hillman « le monde originel n'est pas seulement le monde avant le mal, c'est aussi le monde privé d'Eve », c'est-à-dire le monde avant l'arrivée de la femme capable de ruiner la Création avec ses propres mains.

C'est sur ces mains que le dessin de Di Constanzo porte son attention. Eve serre un lapis et écrit sur le dos d'Adam la parole Genesi, c'est-à-dire le commencement⁸⁸. Comme on a pu l'observer avec le renvoi de l'Eden, l'Humanité entre dans la vie en se confrontant pour la première fois avec la dimension temporelle. Le péché originel rend l'homme mortel, son existence sera désormais scandée par un début et une fin, par la naissance et la mort. Par son geste, Eve donne vie à l'histoire et elle devient la vraie mère du temps⁸⁹. Il ne faut pas oublier que qui a rendu possible tout cela c'est la séduction. Du geste fusionnel entre les deux personnages il émerge une forte intensité sensuelle et une complicité que l'œuvre veut exprimer. Si Eve n'avait pas été aussi belle aux yeux d'Adam, elle n'aurait peut-être pas réussi à le conduire « ailleurs » ce que signifie aussi le terme « séduction »⁹⁰. L'élément féminin est ainsi partie intégrante de l'idée de péché d'une manière inévitable et indissoluble⁹¹.

Il convient de s'attarder sur l'élément séducteur chez la femme car c'est à lui que les Saintes Ecritures et les arts figuratifs ont traditionnellement accordé un intérêt au cours des siècles⁹². Eva ne pêche pas seulement parce qu'elle est incapable de renoncer aux prétentions de la Connaissance mais aussi et surtout parce que, par nature, elle est une créature fausse et attirante. Tout un pan de la littérature

⁸⁸ Le choix de lettre capitale pour écrire le terme rejoint certainement sa source dans le monde contemporain de l'illustration, toutefois il s'agit surtout d'évoquer à nouveau la valeur universelle et l'archétype du récit.

⁸⁹ K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologne 2007, p. 16-17.

⁹⁰ G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana: dizionario etimologico*, Firenze 1968, ad vocem.

⁹¹ Pour une vision générale sur le sujet voir A. Zarrì, « Derivazione come inferiorità? Una rilettura del racconto della creazione di Eva » dans *Donne alla riscoperta della Bibbia* sous la dir. de K. Walter, Brescia 1988, p. 17-30, voir A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milan 2013, p. 81.

⁹² Cfr. M. Pilosu, *La donna, la lussuria, e la chiesa nel Medioevo*, Genova 1989; V. Fumagalli, *Solitudo carnis. Vicende del corpo nel Medioevo*, Bologne 1990, pp. 73-82; G. Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Rome 1997; si veda anche *La donna nella pittura del Seicento e Settecento: il genio e la grazia*, cat. exposition Turin 2003, sous la dir. de A. Cottino, Turin 2003.

voyait dans les prescriptions de la pomme le symbole d'une restriction sexuelle que la femme était la première à transgresser⁹³. Caterina Limentani Viridis rappelle que « la quasi totalité des pécheresses dans les écritures puis dans la société chrétienne semble impliquée dans les questions inhérentes à la sphère sexuelle, y compris lorsqu'il s'agit d'une analyse superficielle des faits. Ces femmes sont pourtant infidèles envers les préceptes de la chasteté imposés par la morale masculine »⁹⁴ et pour cela elles seront durement condamnées.

C'est dans cette catégorie de femmes que s'inscrit l'épouse de Putiphar dont le récit est rapporté par la Bible⁹⁵. C'est elle qui a dénoncé Joseph, fils de Jacob, trahi comme esclave en Egypte dans la maison de l'officier du pharaon Putiphar. Il avait gagné la confiance de son patron grâce à sa loyauté et à ses services. Toutefois, Joseph, au bel aspect, était devenu, malgré lui, l'objet de désir de la femme du pharaon. Un jour, en l'absence de son mari, la femme avait cherché de le séduire. Mais ses avances furent repoussées par Joseph qui fut accusé de violence charnelle et emprisonné. Bien que le rôle de la femme de Putiphar soit assez marginal⁹⁶ dans l'histoire de Joseph - son prénom n'est pas cité -, le thème a rencontré une large fortune critique dans les arts figuratifs⁹⁷. La diffusion de cette iconographie a exercé une influence considérable tant au sein du protestantisme que du christianisme. On pense aux estampes représentant les dix commandements que Lucas Cranach avait réalisé pour le livre de Martin Luther intitulé le Grand Catéchisme (1529). Parmi les illustrations qui avaient pour but d'amplifier l'enseignement de la doctrine, se trouvait le duo femme de Putiphar - Joseph. La scène conçue par Cranach se déroule à l'intérieur d'une chambre à coucher dans laquelle la femme est semi-allongée sur l'alcôve. Elle tente de s'agripper aux vêtements du jeune récalcitrant⁹⁸.

⁹³ C. Limentani Viridis, « Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile » dans *Donne in-fedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, acte du colloque, Padova 2004, sous la dir. de A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padova 2005, p. 151-172, en particulier p. 151-152.

⁹⁴ C. Limentani Viridis, « Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile » dans *Donne in-fedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, actes du colloque, Padova 2004, sous la dir. de A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padova 2005, p. 151-172, en particulier p. 152.

⁹⁵ Genèse, 39.

⁹⁶ Marginal mais néanmoins nécessaire à l'accomplissement du destin de Joseph voulu par Dieu.

⁹⁷ M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte e musica*, Milan 1991, pp. 257-258; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milan 2013, pp. 104-105.

⁹⁸ D. Wolffthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, pp. 176-177. La scène était illustrée aussi dans les calendriers. Au quotidien, la vue de

C'est ainsi que Battistello Caracciolo (fig. 11)⁹⁹ représente une figure qui rappelle l'image de Junon. En effet, son air candide associé à l'aspect solennel et immobile de la pose, rapproche davantage la femme de Putiphar d'une déesse païenne prête à donner des ordres plutôt que d'une séductrice repoussée par un homme. Le désappointement de la femme se lit dans son comportement : elle s'agrippe rigoureusement au manteau de Joseph avec une expression sévère des sourcils. L'artiste lui confère tout de même une intensité érotique : en découvrant un sein généreux, il souligne la sensualité exacerbée de la nudité de son personnage. Le choix du canon esthétique, loin de la beauté virgine et éthérée d'une jeune fille, avait peut-être un double objectif : celui de l'identifier comme femme mature mais aussi comme une séductrice coupable. Sa corruption - qui renvoie à l'ostentation du corps - avait pour but d'exalter les vertus de Joseph¹⁰⁰. Avec sa tentative de fugue, il rejetait non seulement la tentation charnelle mais aussi l'infraction des règles étiques et sociales, en l'occurrence l'adultère et la trahison de la confiance du patron¹⁰¹.

L'insistance de ce modèle féminin, séducteur, lascif, malintentionné et vindicatif prenait racines dans la culture misogyne de l'époque¹⁰². Comme l'observait Sarah Kay, c'est « l'idéologie [qui] conduit la représentation à se conformer aux rapports de pouvoir existants »¹⁰³. Elle conditionne une sous-évaluation de la féminité chez les poètes, les écrivains¹⁰⁴ et les artistes. L'histoire de la femme du Putiphar constituera en particulier un thème privilégié non seulement pour les arts visuels mais aussi pour la littérature qui élaborera à partir de

cet épisode devait rappeler la férocité du genre féminin et donc mettre en garde ses attaques.

⁹⁹ BATTISTELLO CARACCILO (Napoli, 1578 – Napoli, 1635), *Joseph et la femme de Putiphar*, huile sur toile, 115 x 170,5 cm.

¹⁰⁰ L. Ascianto, *Eva e le sue sorelle. La Bibbia al femminile*, Bologna 1992, p. 26.

¹⁰¹ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, p. 21.

¹⁰² La bibliographie concernant l'histoire de la femme est très vaste. Nous renvoyons en général aux œuvres suivantes, auxquelles nous ajoutons les ouvrages déjà cités : A. Guiducci, *Medioevo inquieto: storia delle donne dall'VIII al XV secolo d. C.*, Florence 1990; *Misoginia: la donna vista e malvista nella cultura occidentale*, a cura di A. Milano, Rome 1992; G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne: dal Rinascimento all'età moderna*, sous la direction de N. Zamon Davis, A. Farge, Milan 1993; O. Hufton, *Destini femminili: storia delle donne in Europa, 1500-1800*, Milan 1996; M. Zucca, *Storia delle donne: da Eva a domani*, Naples 2010.

¹⁰³ S. Kay, *Le donne nella società feudale: la dama e il dono*, dans *Lo spazio letterario del Medioevo, (Medioevo volgare 2)*, sous la dir. De P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Rome 2004, vol. IV, pp. 545-572, en particulier p. 551.

¹⁰⁴ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, p. 11.

son contenu un cliché présent dans les romans médiévaux comme dans les romans modernes¹⁰⁵. Toutes ces œuvres contiennent en effet des « réincarnations de la femme de Putiphar » : aristocratique, anxieuse de nouer des relations avec des partenaires occasionnels, lesquels frustrent les visées de la femme et en deviennent leur objet de vengeance. Ces femmes, blessées par l'orgueil et l'outrage de l'affront subi vis-à-vis de leurs conditions sociales étaient considérées rancunières et cruelles, en d'autres termes, un vrai danger pour la société¹⁰⁶ !

A partir de la Renaissance, le vil comportement de la femme de Putiphar servait aussi à démontrer que la plupart des dénonciations de viol étaient fausses. Elles étaient jugées la plupart du temps comme un escamotage féminin pour inculper des hommes innocents. Ces dénonciations étaient doublement suspectées si elles étaient faites par des femmes mariées. Il ne faut pas oublier que l'agression perpétrée à l'encontre d'une vierge était considérée comme une véritable violence, tandis que l'agression d'une femme mariée revêtait le titre d'adultère. En somme, l'histoire de la femme de Putiphar renforçait l'idée que ce n'étaient pas les comportements sexuels des hommes (rapt et vils) qui menaçaient la société mais ceux des femmes¹⁰⁷.

L'image qui ressort de ces données - des femmes capricieuses et audacieuses - se marie mal avec l'idée que nous avons des relations entre les sexes à cette époque. Bien que les études historiques ont démontré qu'entre le XVe et le XVIe siècle l'épouse n'était pas complètement soumise et dépourvue de pouvoir en dehors de la sphère domestique, l'autorité du mari demeurait indiscutable et la loi en faisait un patron et un seigneur. L'adultère était condamné par bien deux Commandements (*Tu ne commettras point l'adultère ; Tu ne convoiteras point la femme de ton prochain*)¹⁰⁸ et il était considéré comme un péché mortel par les lois divines et les lois humaines qui n'hésitaient pas à le réprimer avec des punitions physiques : prison ou encore la condamnation à mort plus particulièrement réservée aux femmes¹⁰⁹. Toutefois, la représentation de l'adultère, bien que traitée à travers la farce ou

¹⁰⁵ Un étude approfondi dans M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010; le même thème se retrouve aussi dans Iliade, VI, 190-210.

¹⁰⁶ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, p. 37-39.

¹⁰⁷ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, p. 178.

¹⁰⁸ Esodo, 20, 14, 17

¹⁰⁹ M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, p. 8-9, 23.





fig. 11

la nouvelle, divertissait et intéressait. Maurice Daumas écrit que ces narrations « configuraient un univers parallèle cohérent, peint avec des couleurs familières : tous connaissent les règles de la trahison conjugale qui semblent constituer l'objet d'une simple transposition du monde réel à celui figuré. Mais il suffit de jeter un œil pour s'apercevoir du mensonge. Dans la reconstruction fantastique, seules les femmes pratiquent l'adultère - femme, entreprenantes et sans pudeur qui trompent systématiquement leur mari [...] par contre, dans la vie réelle ce sont hommes qui commettent l'adultère avec régularité et sans se cacher »¹¹⁰.

Il ne convient pas ici de retracer les raisons de cette contradiction ; il suffit de rappeler la façon dont la trahison féminine, assimilée par la loi à la prostitution, subit une lente évolution à partir du XVIIe siècle. Elle coïncide avec la réévaluation du lien conjugal promue par la Contre Réforme. Le mariage devient une union sainte fondée sur l'existence d'un sentiment réel entre les conjoints. Le mariage devait refléter l'amour de Dieu envers ses créatures. L'adultère sera donc perçu comme une véritable atteinte à l'ordre établi par Dieu car il détruit les bases de la famille et, de fait, une cellule de la société. Les corps des deux époux s'appartiennent par conséquent, la trahison est comparable au vol. De plus, la découverte d'un fils adultérin pouvait dérober les héritiers légitimes de leurs biens.

L'ardeur entre les partenaires mariés - qui était un temps condamnée car considéré comme un élément de luxure - se dépénalise ou bien est considéré comme un acte méritoire, nécessaire au salut du couple. La notion d'adultère migre lentement vers celle de l'infidélité, tout en restant liée à une sphère privée et intime. Désormais, ce qui advient entre les époux concerne toujours moins l'ordre social¹¹¹.

Pour conclure notre analyse sur les rapports de fidélité et de trahison nous souhaitons mettre en relief certains aspects qui émergent du thème.

La confiance dont fait l'objet Joseph par rapport à son patron est honorée par une dévotion indiscutable de l'esclave, considéré très importante dans le contexte judéo-chrétien¹¹². Il faut cependant rappeler que les notions de confiance et de loyauté se fondaient, jusqu'au XVIIIe siècle, sur des rapports exclusifs et de personnalités. Les deux

¹¹⁰ M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, p. 9.

¹¹¹ M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, p. 20-21, 126, 428-429.

¹¹² S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 133.

notions avaient une valeur différente par rapport à nos jours. Elles se présentaient comme des ressources qui définissaient les alliances annonçant l'insurrection de la création de groupes ou de factions contre d'autres. La confiance et la loyauté constituait un élément vital de la société et de fait, elles possédaient donc une solennité et une exclusivité qui sont étrangères à la société moderne. La loyauté en particulier était synonyme de légalité et, de façon plus générale, elle indiquait la conformité aux normes de l'éthique et de la morale auxquelles on devait se tenir. Avec l'institution des lois et des règles qui laissent de côté les liens personnels, la trahison en tant que ressource et l'aspect sacré de la loyauté disparaissent simultanément. Aujourd'hui la loyauté est issue d'un choix individuel et libre. Elle ne dérive pas de la noblesse par naissance ou de l'âme. L'exclusivité elle aussi est tombée. Aujourd'hui on peut donner plus de loyauté, comme on peut avoir plusieurs appartenances pour lesquelles on décide avec le temps laquelle mérite un dévouement plus important¹¹³.

Dans l'histoire de Joseph il faut aussi souligner que la configuration du système ternaire entre Putiphar, son épouse et l'esclave, présente certaines singularités dans la hiérarchie des rapports. En effet, tout en étant tous deux subordonnés à Putiphar, l'épouse entretient avec lui un rapport privilégié qui lui consentira d'apparaître crédible par rapport à l'esclave Joseph.

Le silence du jeune sur l'événement déplace sur le moment l'équilibre du groupe. Désormais c'est lui qui est fidèle à la femme en partageant secrètement les faits avec elle. Son silence se présente donc comme une défection, une sorte de trahison « allégée » à l'égard de Putiphar. Mais la situation se transforme avec le repentir et l'apparition d'une nouvelle trahison inattendue. La femme fait un double : son intérêt pour Joseph s'évanouit et elle le trahit en utilisant le mensonge.

Ce type de trahison est plus proche de la dissimulation propre de qui connaît les règles sociales et se déplace avec aisance à l'intérieur de celles-ci pour atteindre ses objectifs¹¹⁴. En l'occurrence cela se traduit par l'arrestation de Joseph. D'ailleurs l'innocence du jeune juif est indéfendable : « la confiance est une conviction qui se fonde non pas sur les preuves mais sur l'absence de preuves contraires »¹¹⁵. Démontrer la fidélité, la loyauté, l'amour filial, l'affection amicale signifie chercher à confirmer les qualités des rapports quotidiens ou bien

¹¹³ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, p. 119-121; cfr. M. Nédoncelle, *De la fidélité*, Paris, 1953, pp. 84-95.

¹¹⁴ Cfr. S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 51-55, 169-194.

¹¹⁵ T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Genova 1990, p. 58.

prouver ce qui normalement n'as pas besoin d'être appuyé. Il n'y a pour cela aucun instrument ni moyen d'évaluation¹¹⁶. Mais s'il n'est pas facile d'afficher sa fidélité ou sa loyauté, il est possible de trouver ou de construire des preuves d'infidélité ou de trahison¹¹⁷.

Avec le départ de Joseph, le système perd un membre mais il ne crée pas de clivage. Cela constitue la caractéristique majeure des triades ainsi que des groupes en général par rapport au noyau de deux personnes. Le couple se fonde indifféremment sur les deux membres et met en acte une relation plus linéaire que hiérarchique. Le départ de l'un des deux conduit à la destruction totale du système pas uniquement à son redressement¹¹⁸.

Le type de lien qui s'instaure dans une relation de confiance entre plusieurs individus se définit pas le terme loyauté. Celle-ci implique naturellement la fidélité, sans qu'elle se limite à cette notion. L'étymologie de loyauté fait référence à la confiance, à la foi en l'autre¹¹⁹, tandis que la loyauté est d'habitude définie comme l'ensemble des relations interpersonnelles de dévotion, d'obligation et d'attachement qui interagissent entre les individus appartenant à un groupe social défini dans lequel reconnaît son identité. La loyauté est donc partie intégrante de l'univers social ; elle relie entre elles les individus en les connectant durablement dans le temps aux sujets sociaux, aux institutions ou aux symboles.

Comme nous l'avons déjà abordé, la loyauté et fidélité ne sont pas en soi des notions qui peuvent être démontrées. Elles n'existent que si elles sont mises à l'épreuve, c'est-à-dire si elles sont soumises à la tension provoquée par la trahison ou la défection. De façon paradoxale c'est la menace qui donne vie à la relation. La relation peut se renforcer¹²⁰, s'affaiblir ou se transformer par le dépassement de la critique. La preuve de loyauté, à laquelle un ou plusieurs individus peuvent se retrouver soumis, est l'une des caractéristiques des relations interpersonnelles. Elle constitue souvent l'origine d'un changement, d'un tournant qui s'élève à la dynamique principale de la situation, autour de laquelle se développe le récit.

C'est le cas de l'histoire d'Esther, l'héroïne juive protagoniste de l'ho-

¹¹⁶ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 28-29.

¹¹⁷ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 28-29.

¹¹⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 50-51.

¹¹⁹ Etre fidèle à un autre est à la fois une affirmation et une négation. Affirmer un lien et en nier d'autres (S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 137).

¹²⁰ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 135-139.



fig. 12

monyme biblique, pour laquelle Molinari (fig. 12)¹²¹ a peint l'un des épisodes cruciaux. La peinture représente l'évanouissement de la reine, vêtue à la manière des dames vénitiennes du XVIIe siècle, au moment de sa comparution devant son mari Assuérus. Le manquement était dû à la tension causée par la conscience d'avoir enfreint la loi. Celle-ci prévoyait la condamnation à mort à qui se présentait au roi sans convocation¹²². Esther l'avait cependant fait avec un motif

¹²¹ ANTONIO MOLINARI (Venise, 1655-1704), *Esther et Assuerus*, huile sur toile 107x121 cm.

¹²² Ester, 4, 11.

valable : elle avait su que le vizir Ammam complotait ; il souhaitait exterminer les hébreux. Esther était prête à désamorcer ses projets en utilisant les armes en sa possession : une pointe de malice féminine et la fermeté d'esprit et de caractère ; des dons nécessaires à la loyauté. Mais procédons avec ordre. Esther avait utilisé la séduction comme Eve. Comme celle-ci, elle avait marqué l'histoire de l'Humanité¹²³ mais de façon positive. Elle avait un secret et, comme tous gardiens de la vérité cachée, elle était consciente de la fascination que le pouvoir de séduction pouvait exercer. Une révélation inattendue peut avoir l'effet très puissant d'un *deus ex machina*, qui conduit au renversement de l'histoire ainsi qu'au bouleversement de la propre vie ou de celle des autres¹²⁴. Cela s'était produit pour Esther : en mettant au courant le roi de son appartenance au peuple juif, elle avait réussi à éviter le massacre qui aurait eu des retombées tragiques sur elle. L'héroïne juive, loin de réagir avec apathie et indifférence - comme la cohérence de sa position sociale et son sexe le consentaient - défie les règles en utilisant l'ascendant du charme exercé sur le mari qui ne tarde pas à lui accorder la grâce en la touchant avec son sceptre. Dans le récit biblique on sait qu'Esther était belle, la plus belle des aspirantes au trône qu'Assuérus avait rencontré après avoir répudié son épouse. Le récit de sa beauté avait fortement inspiré les arts figuratifs qui voyaient en elle la contradictoire et fascinante coexistence de la séduction et de la morale. Les arts la représenteront comme une femme à l'aspect à l'air mystérieux, dans de chastes poses, notamment évanouie.

Le choix de la mise en scène de la peinture de Molinari fait en sorte que l'abandon de l'héroïne - dont la tunique laisse entrevoir un décolleté à la candeur irrésistible - soit le point central de la composition. La présence d'Esther dans les arts¹²⁵ était encouragée d'un côté par l'interprétation théologique qui voyait en l'héroïne un modèle d'épouse chrétienne et le prototype de l'Eglise¹²⁶, de l'autre par l'aspect dramatique de l'histoire.

Le théâtre, en particulier en France, vantait une longue tradition de

¹²³ M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009, p. 18.

¹²⁴ C. Javeau, *Anatomie de la trahison*, Belval, 2007, p.103.

¹²⁵ L. Gigli, *Ester in Iconografia e arte cristiana*, sous la direction de R. Cassanelli, E Guerriero, Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 632-634; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milan 2013, pp. 202-204.

¹²⁶ M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009, p. 18; G. Ravasi, *Rut, Giuditta, Ester. Ciclo di conferenze tenute al Centro culturale S. Fedele di Milano*, Bologne, 1995, p. 136.

textes inspirés de ce récit biblique. C'est le cas de la tragédie lyrique de Jean Racine Esther (1689) qui assumait une fonction éducative pour les jeunes filles¹²⁷. La beauté d'Esther n'était pas seulement liée à son aspect physique, elle était appréciée aux yeux de Dieu en tant que représentante des peuples opprimés et de la minorité persécutée. Esther n'était pas seulement une femme et donc un objet de la société mais une orpheline qui avait rejoint la Perse suite à la décision de son oncle Mardochee qui l'avait adoptée.

Le dessein divin insondable se sert des derniers pour donner un accomplissement au destin et place - inopinément - entre les mains d'une femme le salut de son Peuple¹²⁸. Humble, dévote et déterminée, elle avait fait prévaloir ce lien par rapport aux devoirs de reine et surtout à son amour-propre en risquant sa vie.

La loyauté donne la priorité à la relation plutôt qu'à l'individu qui doit renoncer à ses propres désirs et à ses propres inclinations pour le bien du groupe. Ce lien requiert toujours une véritable implication de la personne qui doit être prête à se mettre en jeu concrètement si elle est sollicitée.

Avec ce geste, Esther avait réussi à faire « passer à travers son existence, l'existence des autres individus » en prenant sur elle la responsabilité de leur passé et en proposant de construire avec eux un avenir commun, en d'autres termes de prendre un engagement avec le futur¹²⁹.

2.2 La trahison au centre de l'expérience humaine : Salomé et Jésus

En introduisant la figure de Salomé, la séduction semble ne pas vouloir abandonner la centralité dans notre brève dissertation sur la trahison et la fidélité dans l'art, mais dans ce cas, comme nous le verrons, ce sera un élément marginal, duquel nous souhaitons toutefois commencer.

L'importance de la séduction dans le monde antique résidait dans la conception qu'elle représentait un ouvrage de la divinité. L'action de séduire était ainsi considérée un ouvrage numineux et perturbant de la nature démoniaque, à même de transformer celui qui la subit de sujet à objet : un « enchantement » qui suscite la soif sans l'étancher, créant une suspension qui catalyse le désir et toute notre attention sur l'autre

¹²⁷ Une étude approfondie se trouve dans le volume : M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009 ; voir en particulier pp. 219-221.

¹²⁸ G. Ravasi, *Rut, Giuditta, Ester. Ciclo di conferenze tenute al Centro culturale S. Fedele di Milano*, Bologna, 1995, pp. 134-135.

¹²⁹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 140.

en nous éloignant de nous-mêmes¹³⁰. La culture hébraïque se détache partiellement de cette conception, reconnaissant à la séduction aussi une acception positive, dont les histoires du beau Joseph et de la radieuse Esther, considérées spéculaires, en sont un exemple¹³¹. D'une façon ou d'une autre, la séduction ne laisse donc pas indifférents, au vu des implications psychologiques et physiques intrigantes dont elle est porteuse. En témoigne la persistance au cours des siècles, à l'exception de brèves périodes, de l'histoire de Salomé dans l'art et la littérature¹³². D'ailleurs, qui peut rester indifférent face au charme de la jeune fille capable d'obtenir n'importe quelle récompense pour avoir dansé « divinement » ? Qui ne reste pas stupéfait face à la récompense féroce et inattendue requise par la jeune princesse ?

Personne ! En tant que femme et pécheresse, Salomé aurait dû être oubliée, ou pour le moins dévalorisée, au lieu de cela comme personnage important dans la vie de Jean-Baptiste, bien que fonctionnelle à sa sanctification¹³³, elle acquiert un rôle de premier plan dans l'iconographie et dans l'imaginaire collectif. Au cours des siècles, la littérature et l'art¹³⁴ ont contribué à ajouter des détails au récit évangélique, à vrai dire plutôt sommaire, en soulignant à chaque fois les aspects dramatiques de l'histoire et explorant toutes les facettes psychologiques des personnages¹³⁵, sur lesquelles notre discussion portera également l'attention, afin de mettre en évidence les aspects liés à la trahison et à la fidélité.

D'après les Livres sacrés, Salomé et sa mère Hérodiade vivent dans

¹³⁰ A. Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Milan 2010, pp. 19-20.

¹³¹ A. Federzoni, *Ester*, dans *Figure femminili nella Sacra Scrittura*, Bologne 1994, pp. 43-94, pp. 53-55.

¹³² Sur la figure de Salomé fleurissent déjà, durant la période médiévale, plusieurs légendes et narrations collatérales au récit évangélique (voir *Legenda Aurea*). Particulièrement intéressante est celle transmise par le chanoine Nivardus (XII^e siècle). Selon ce récit, Hérode, après avoir découvert l'amour de sa fille (et non belle-fille) Salomé pour Jean-Baptiste, il le fait décapiter. Salomé demande ensuite la tête pour pouvoir la baiser et serrer contre soi (E. Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 17). Cette version bizarre inspirera les célèbres œuvres littéraires du XIX^e siècle, comme par exemple, *Atta Troll* de H. Heine (1847), *Salammô* de G. Flaubert (1863), *Hérodiade* de S. Mallarmé (1864-69) ou *Salomé* de O. Wilde (1893), qui ont conféré à l'anti-héroïne une célébrité et un charme éternel (M. Lorandi, *I testi letterari di Salomé: spazio architettonico, teatro e pittura tra Ottocento e Novecento*, dans *Testo letterario e immaginario architettonico*, sous la direction de R. Casari, Milan 1996, pp. 183-197; cfr. M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milan 1991, pp.427-430).

¹³³ E. Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 18.

¹³⁴ M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte, musica*, Milano 1991, pp. 427-430.

¹³⁵ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomé e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviso 2011, p. 5.

le palais d'Hérode Antipas, oncle de la jeune fille. Hérode a épousé sa belle-sœur après que celle-ci a divorcé de son frère, Hérode Philippe¹³⁶. L'union était considérée illégale et avait attiré les critiques du prophète Jean-Baptiste, homme retenu saint mais dont les discours avaient fortement contrarié Hérodiade ; raison pour laquelle, Hérode avait décidé de l'emprisonner. Durant la célébration de l'anniversaire d'Hérode, Salomé s'exhibe avec un ballet d'une telle beauté que l'oncle, en échange, lui promet n'importe quel don, même la moitié de son royaume. Toujours selon l'Évangile, Salomé, après une brève consultation avec sa mère, se fait porte-parole du désir de celle-ci et demande la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Le corps du saint trouvera ensuite une sépulture grâce aux disciples.

Le récit évangélique narre de manière explicite que ce fut un soldat à décapiter Jean-Baptiste en prison et à porter ensuite sa tête à Salomé, qui la remit à son tour à sa mère¹³⁷.

Dans la peinture du Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (fig. 13)¹³⁸, en revanche, la jeune fille s'est précipitée en prison pour retirer personnellement la récompense. Cela nous est suggéré par l'ambiance sombre, qui ressemble plus à une prison qu'à un salon des fêtes, ainsi que par l'image du bourreau à gauche occupé à nettoyer l'épée qu'il vient d'utiliser.

Comme indiqué précédemment, la fantaisie des artistes a porté l'attention sur divers aspects de l'histoire, pour essayer de remplir ses vides narratifs et aboutissant à des solutions iconographiques très variées. Si, à partir du Moyen Âge jusqu'au début du XIV^e siècle, l'art se concentre sur la représentation de la danse de Salomé, en pointant du doigt la jeune fille comme *exemplum* négatif à même d'évoquer des images impures de luxure avec les mouvements de son corps¹³⁹, à

¹³⁶ Les événements se déroulent durant les premières années de l'empire de Rome, sous l'empire de Tibère, dans une zone périphérique contrôlée par le gouverneur Hérode, descendant d'une famille prestigieuse de la Palestine, les Hérodes (O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 5, avec bibliographie relative aux événements historiques). Salomé a vraiment existé, son nom est présent dans le récit de Giuseppe Flavio qui la cite dans ses *Antichità Giudaiche* (Antiquités judaïques) (XVIII, 136). Nous savons à son sujet qu'elle prit le nom de la sœur de son grand-père et qu'elle se maria deux fois, toujours avec des membres de la même dynastie ; elle eut deux enfants avec son second mari (E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, pp. 14-15).

¹³⁷ Mathieu, 14, 1 ss ; Marc, 6, 21 ss ; Luc 9,7.9.

¹³⁸ MAÎTRE DE L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS, caravagesque nordique actif à Rome entre 1620 et 1640, *Salomé reçoit la tête de saint Jean-Baptiste*, huile sur toile, 116 x 193 cm ; inédit.

¹³⁹ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 8.





fig. 13

partir du XV^e siècle, c'est la scène de la décollation, avec le bourreau qui dépose la tête sur le plateau soutenu par Salomé, qui commence à acquérir une importance majeure.

Plus rare est la variante, comme dans le cas de notre peinture, dans laquelle, après l'acte de livraison, la princesse s'éloigne du lieu de l'exécution en sortant littéralement de scène. La représentation de Salomé qui assiste au martyre a une signification et un caractère totalement différent par rapport à celle de Salomé qui, après avoir reçu la tête, retourne au banquet. Dans le premier cas, elle préside l'action et est une femme consciente qu'elle terminera sa mission avec gravité et réserve.

Dans le second cas, il s'agit d'une jeune fille, qui conserve tout le charme ambigu de la cruauté inconsciente¹⁴⁰. Sa splendide allure majestueuse est amplifiée par le froufrou des robes précieuses, comme dans notre peinture, où Salomé porte une robe rouge à manches larges qui laisse entrevoir une chemise blanche enjolivée d'un ruban sur l'épaule droite. Un manteau brun, ou peut-être une réinterprétation propre au XVII^e siècle du surcot médiéval, bordé de tissu bleu l'enveloppe presque entièrement, alors que sur la tête elle porte un chapeau à plumes moderne en pendant avec les vêtements. Le mouvement décidé pour retourner rapidement à la fête et à ses musiques est bien souligné par le gonflement du « pardessus » le long du dos. Bien que le corps soit penché en avant pour soutenir avec force le plateau lourd, Salomé tourne la tête et regarde une dernière fois le bourreau. Le regard entre les deux est magnétique et inquiétant ; lui, il pose sur la jeune fille des yeux ambigus et langoureux, alors qu'elle, attirée et étonnée, entrouvre ses lèvres humides et sensuelles. La figure rude et brutale de l'homme, aux vêtements débraillés et tachés par le crime atroce, a la fonction d'exalter la candeur et la beauté ordonnée et élégante de la jeune fille. Tout ce qui entoure Salomé a une saveur décadente, sombre et violente : les présents cachés dans l'ombre ont un aspect louche et ambigu ; la servante est une allusion à la vieillesse à laquelle s'oppose la jeunesse sensuelle de Salomé, qui rappelle que « la beauté du démon provient du démon »¹⁴¹ ; le trophée macabre symbolise le martyre de la mort et, de manière tangible, le péché de la jeune fille. La tête de Jean-Baptiste conserve encore le souvenir d'une vie à peine abandonnée, les joues sont sanguines et les yeux maintiennent un regard semi-vigilant vers celui qui regarde.

¹⁴⁰ E. Bairati, *Salomè : immagini di un mito*, Nuoro, 1998, pp. 108-109.

¹⁴¹ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviso 2011, p. 5, p. 11.

Tout contraste avec la vitalité et le charme de la jeune fille et toute la composition contribue à la mettre en relief. En effet, il n'y a pas d'anges, ni de lumière divine à entourer la tête du martyr, seul le teint de la jeune fille reste illuminé à l'arrière plan, un théâtre sombre de l'épisode exécrable.

Le seul personnage vraiment trahi dans cette histoire, ce n'est pas comme l'on pourrait penser Jean-Baptiste, avec lequel Salomé n'avait aucun rapport et que, par conséquent, elle ne pouvait pas trahir, mais Hérode.

Les évangiles rappellent que le souverain respectait Jean-Baptiste et l'écoutait avec intérêt. En effet, il n'avait pas l'intention de le tuer et il s'était toujours opposé aux requêtes de sa femme à ce propos¹⁴².

Hérodiade, déterminée à atteindre son but, semblait en revanche avoir tout planifié. Ne parvenant pas à influencer son mari, elle se sert de sa fille et des lois, et trahit la volonté du mari, en n'en tenant pas compte. Hérodiade ne pouvait pas ignorer l'importance que la parole donnée revêtait pour le souverain, ainsi que la nécessité pour lui de respecter les normes devant la cour. Le maintien de l'ordre public était prioritaire par rapport à la vie d'un seul individu, même s'il s'agissait d'un homme saint comme Jean-Baptiste.

Hérode, après avoir fait la promesse inconsciente, n'a donc pas le choix et ne peut se soustraire à son devoir, offrant ainsi à Salomé ce qu'elle avait demandé.

Hérodiade se montre sans scrupules même avec sa fille. En effet, elle lui impose d'abdiquer sa volonté pour incarner la sienne et devenir un simple instrument dans les mains de sa mère.

Bien qu'il soit nécessaire de contextualiser l'épisode du point de vue historique et social, en rappelant que Salomé ne possédait pas une véritable autonomie, car jeune fille encore sous la tutelle parentale¹⁴³, on peut remarquer comment la fidélité à la mère prend dans un contexte si extrémisé l'aspect de trahison envers soi-même. Ses inclinaisons les plus intimes sont négligées en vertu de la volonté d'autrui, dans ce cas, d'un parent, capable d'exercer sur la progéniture un charisme incontrôlable.

Contrairement aux autres personnages, dont les aspirations ou les personnalités sont mises en évidence, bien que brièvement dans le

¹⁴² Mathieu, 14, 1 ss ; Marc, 6, 21 ss ; Luc 9,7.9.

¹⁴³ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milan 2003, pp. 34-36.

récit évangélique¹⁴⁴, Salomé semble exempte d'une volonté propre et d'une sensibilité propre, sa figure est une simple projection de celle maternelle.

Cette superposition entre les deux femmes avait été préférée par les sources.

Les évangiles omettent le nom de Salomé, et Origène au II^e siècle affirmait que la fille d'Hérodiade portait le même nom que la mère. L'erreur se prolongea, en raison de la négligence des écrits d'Isidoro da Pelusio (V^e siècle), seul écrivain chrétien à indiquer Salomé avec son nom, et aussi du fait que le pas de Flavio Giuseppe (I^e siècle) qui la mentionnait resta inconnu jusqu'à il n'y pas longtemps¹⁴⁵.

Le malentendu de l'homonymie entre mère et fille soulignait cependant le caractère complémentaire intrigant des deux figures féminines, comme étant l'expression unique et perverse de la volonté d'anéantir la voix de Jean, car au fond les deux générées par le rapport adultère et incestueux avec Hérode. Cette interchangeabilité des deux fut saisie également par l'art qui les représenta souvent comme un personnage au lieu de deux pour des exigences d'économie narrative, comme par exemple dans le vitrail du XIV^e siècle de Gars, où le bourreau livre la tête directement à Hérodiade plutôt qu'à Salomé, complètement absente ; les deux femmes sont ensuite caractérisées dans l'art par le même attribut ; le plateau avec la tête tranchée, en laissant parfois le doute sur l'identification si elles n'apparaissent pas ensemble. Puis, certaines fois, les deux femmes se présentent sur la scène du martyr et portent souvent des vêtements semblables, comme dans la xylographie de Lucas Cranach du 1508-09 conservée dans les Collections d'art de Weimar¹⁴⁶.

Les sources et l'iconographie semblent contribuer de manière concordante pour mettre en évidence dans le récit un lien exacerbé, presque pathologique, entre les deux femmes, unies dans un pacte délictueux. À partir de ces quelques éléments convergents, nous souhaitons proposer une lecture originale de certains aspects psychologiques liés à la fidélité et à la trahison. Le rapport qui se profile entre la mère et la fille est d'étroite dépendance de cette dernière envers la première. L'incapacité de Salomé d'opposer sa volonté à celle méchante et terrible du parent révèle l'impossibilité psychique de se libérer du rapport de dépendance. La jeune fille ne peut s'empêcher de rester fidèle

¹⁴⁴ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 11.

¹⁴⁵ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 35.

¹⁴⁶ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milan 2003, p. 51.

à la mère, car elle n'est pas en mesure de concrétiser la rupture nécessaire et physiologique qui permet aux personnes de suivre leur vie et se développer pleinement ailleurs dans de nouveaux rapports¹⁴⁷. De ce point de vue, l'histoire de Salomé semble avoir les caractéristiques opposées à la parabole du *Fils Prodigue*.

Selon la lecture de Kierkegaard, partiellement reprise par Carotenuto, le protagoniste de la narration représente celui qui refuse l'amour du père, s'éloigne de la famille et part à travers le monde à la recherche de soi-même. C'est-à-dire celui qui a le courage de ne pas suivre les instances imposées/proposées par la famille, bien que par amour, mais qu'elles ne peuvent pas lui correspondre profondément, car il n'est tout simplement pas ses parents. Trahir l'image, la projection des attentes que les parents ont envers le fils, constitue le passage nécessaire à chacun pour aller vers la définition de l'individualité. Il s'agit d'essayer de « rester fidèles à la propre unicité » en payant un prix très élevé, celui de l'exclusion et de la solitude, à savoir les conditions inaccessibles avec lesquelles le fils prodigue se trouve en contact après avoir quitté la maison paternelle. Le retour du voyage n'est donc pas une défaite, mais le retour symbolique vers soi-même¹⁴⁸.

Dans la vision de la Réforme protestante, la figure de Salomé était assimilée à celle de Judas Iscariote. La jeune princesse avait été la cause de la mort de Jean-Baptiste, de même que l'apôtre avait provoqué la crucifixion de Jésus. Les deux étaient coupables, mais des instruments inconscients dans les mains de l'impénétrable dessein divin¹⁴⁹. Aux fins de notre discussion, il faut cependant préciser qu'il y a une différence fondamentale entre ces deux figures : Salomé ne trahit pas sa « victime »¹⁵⁰, alors que Judas oui.

Ce dernier incarne, au moins pour le christianisme, la trahison par excellence, si bien que, à partir du XIII^e siècle, son nom se transforme en substantif et devient synonyme de traître, alors que son baiser devient une expression proverbiale¹⁵¹.

Sa figure, comme d'ailleurs tous les protagonistes des grandes histoires

¹⁴⁷ A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milan 2013, pp. 259-260.

¹⁴⁸ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012, pp. 22, 27, 39-42.

¹⁴⁹ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato. Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milano 2003, p. 51.

¹⁵⁰ La trahison, comme nous l'avons dit, se manifeste uniquement où il y a un lien.

¹⁵¹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 61 ; à ce propos, voir également A. Lafran, *Il prototipo del traditore: la figura di Giuda nel XII, XIII e XIV secolo*, dans *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, sous la direction de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011.

bibliques, se prêtent à des analyses complexes sur divers aspects. Il n'est pas question ici de porter un jugement, il suffira de rappeler comment, en général, l'opinion sur Judas oscille de manière variée entre l'idée qu'il s'agit de l'intime du Seigneur devenu un traître sordide pour pure vanité ; et celle du bouc émissaire du premier groupe des disciples ou, au contraire, c'était l'ami de Jésus, le coadjuteur désigné dans l'œuvre du Salut. Il s'agit d'un éventail d'interprétations, parfois même contradictoires, qui contiennent diverses opinions, dans lesquelles la foi ne compte que partiellement¹⁵².

Déjà Kierkegaard avait noté que « pour pénétrer à fond le christianisme d'une époque, il suffit de voir comment celui-ci conçoit Judas »¹⁵³. Chaque période semble donc avoir donné une valeur différente à sa trahison, car il reste probablement un acte intrinsèquement incompréhensible.

Mario Brelich a, par exemple, réfuté la cohérence interne de l'histoire, en soulignant que la récompense reçue par Iscariote était une petite somme, suffisante juste pour acheter un pot d'onguent, et donc telle à rendre injustifiable le mobile de l'avidité ; de plus, il nota que Judas ne révéla rien de nouveau aux prêtres ; il ne devait pas être difficile de trouver l'homme qui faisait des miracles et qui prêchait tous les jours devant la synagogue¹⁵⁴.

Il vaudra donc la peine de s'interroger plus sur la nature de la trahison que sur ses motifs.

Dans cette perspective, les considérations de Gabriella Turnaturi semblent suggérer une clé de lecture alternative. Dans son livre sur la trahison, elle suggère que le geste de Judas est méprisable pas pour avoir livré le Christ, mais plutôt pour avoir révélé les secrets de la communauté dont il faisait partie, celles des Apôtres. Judas a trahi les pactes et les règles d'appartenance de son groupe, en dévoilant notamment aux prêtres que Jésus n'était pas un prédicateur quelconque, comme il en existait plusieurs, mais le véritable Messie¹⁵⁵.

Les mêmes considérations ont également été fournies par William Klassen qui, dans son écrit, absout la figure de Judas, en soutenant qu'au sein de l'assemblée des disciples, il avait reçu la tâche la plus ingrate, celle de trahir, pour l'accomplissement de la mission com-

¹⁵² G. Zagrebelsky, *Giuda. Il tradimento fedele*, de G. Caramore, Torino 2011, p. 9.

¹⁵³ S. Kierkegaard, *Diario* sous la direction de C. Fabro, Brescia, vol. V, p. 99 cité in A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012, p. 3.

¹⁵⁴ M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milan 1989, pp. 32-34.

¹⁵⁵ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milan 2000, p. 59 ; voir M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milan 1989.

mune¹⁵⁶. Cette perspective n'est certainement pas neuve. On sait, en effet, que quelques gnostiques des premiers siècles de l'église, dont on a le témoignage de l'Évangile de Judas, louait l'auteur désigné du méfait¹⁵⁷. D'après cet Évangile, il aurait été un initié qui aurait trahi Jésus sur demande explicite de ce dernier¹⁵⁸.

Certes, tous les Évangiles canoniques affirment que Jésus savait de la présence d'un traître¹⁵⁹. Ce fait démontre l'existence d'une complicité particulière et inattendue entre le traître et sa victime, comme si l'acte de trahir était dans cette circonstance dramatique purement au service de la personne trahie¹⁶⁰.

Dans les Actes des Apôtres, saint Pierre dit à propos de Judas : « Il fallait accomplir ce que le Saint-Esprit avait prédit dans l'Écriture »¹⁶¹. La trahison était donc inévitable, nécessaire à consommer jusqu'au bout, car seulement ainsi Jésus pouvait devenir le Christ.

Et seul le Christ, devenu homme, pouvait enfin sentir la souffrance psychologique et physique de son drame. Sur cette double manifestation, l'art occidental a créé, dès l'époque paléochrétienne, des iconographies à même de transmettre visiblement la puissance et la gravité de l'histoire christologique. À partir de la moitié du XVI^e siècle, une forme particulière de représentation étroitement liée à la pratique de la prière au moyen du chapelet s'est développée. Cette dernière avait le but de favoriser l'intériorisation des mystères de la foi, en associant à chacun de ceux-ci un épisode de vie de Marie ou du Christ. Cette identification entre le mystère et la scène rendit très facile la « transposition » en peinture, également grâce à l'élaboration de formules iconographiques précises et éprouvées, conformes aux préceptes de la Contre-Réforme. Les scènes des Mystères du chapelet étaient divisées en joyeux, douloureux et glorieux¹⁶².

¹⁵⁶ M. Klassen, *Giuda*, Milan 1999, en particulier pp. 314-318.

¹⁵⁷ A. Lafran, *Il prototipo del traditore: la figura di Giuda nel XII, XIII e XIV secolo*, dans *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web* sous la direction de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011, p. 29.

¹⁵⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 27.

¹⁵⁹ Mathieu, 26, 21 ; Jean 13, 21, Marc 14, 23 ; Luc 22, 21.

¹⁶⁰ J. Scheidegger, *Traître ou sauveur ? Judas dans les traditions chrétiennes et juives du Moyen Âge*, dans *Félonies, trahison, reniements au Moyen Âge*, Actes du III^e colloque international de Montpellier, 24-26 novembre, 1997, p. 25.

¹⁶¹ Actes, I, 16.

¹⁶² B. Giovannucci Vigi, *Primi appunti di iconografia rosariana nella diocesi di Bologna*, dans *La candida rosa. Il Rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogue de l'exposition, Cento, Pinacothèque civique, église de S. Filippo, 8 octobre-20 novembre 1988, sous la direction de S. Baviera, J. Bentini, Bologne 1988, pp. 51-62, p. 55.



fig. 14

Parmi les mystères douloureux, visant à méditer sur les souffrances du Messie, se trouve également la *Flagellation* illustrée dans cette magnifique peinture de Scarsellino (fig. 14)¹⁶³.

À cause du caractère fragmentaire que l'on peut supposer en examinant les dimensions de cette œuvre, celle-ci pourrait provenir originellement de l'un de ces cycles dévotionnels. Les petits tableaux tirés des Évangiles étaient normalement nichés dans un retable ligneux de support qui entourait une image de Marie. Scarsellino s'y était lancé plusieurs fois au cours de sa carrière, en obtenant de bons résultats, nonobstant l'imposition d'utiliser un langage codifié

¹⁶³ IPPOLITO SCARSELLA, DETTO SCARSELLINO, (Ferrare, 1551 c. - 1620), *La flagellation du Christ*, huile sur panneau, 26,5 x 35 cm ; inédit.

et de reconnaissance immédiate de la part du croyant¹⁶⁴.

Dans la petite peinture, le fils de Dieu, déshabillé, immobilisé, humilié et sans défense, reçoit les coups des deux bourreaux féroces avant d'être conduit à la Croix. La symétrie des gestes des gardes, la fermeté avec laquelle elles se placent à droite et à gauche du Seigneur rend la torture semblable à une danse. La scène a quelque chose de théâtral dans la création et la description des gestes, elle s'approche plus à la représentation d'un rite qu'à une narration véridique. À la cruauté des sévices, bloqués dans la suspension qui précède le coup, s'oppose la beauté encore intacte du corps du Christ, dont la candeur contraste avec les ténèbres de la prison. La tête entourée par l'auréole et le visage serein tourné vers le ciel anticipent l'annonce de la victoire sur la mort. La terrible torture est donc seulement une étape douloureuse vers l'accomplissement de son destin désormais indissolublement lié à la nature humaine.

Selon la doctrine de la *felix culpa* de saint Augustin, la rédemption du Christ est liée à la transgression originaire d'Adam et Ève. Si nos ancêtres mythiques n'avaient pas désobéi et trahi la volonté divine, l'histoire de l'Homme sur la terre n'aurait pas commencé, et le Christ ne serait pas venu au monde pour accomplir le salut. D'ailleurs, on ne peut être racheté d'un péché que l'on n'a pas commis et, de la même manière, on ne peut « venir au monde » qu'en commettant un péché¹⁶⁵. James Hillman relève que l'élément de la réitération de la trahison est fondamental dans l'histoire de Jésus¹⁶⁶ pour mener à un niveau maximal de tension l'histoire dramatique, culminante avec la Crucifixion. Le psychologue affirme que c'est seulement lorsque Dieu l'abandonne sur la croix « que Jésus devient complètement humain et souffre la tragédie de l'humanité [...]. Après la naissance d'Ève à partir d'une côte d'Adam endormi, le mal devient possible ; après que le côté de Jésus, trahi et mourant, a été transpercé, l'amour devient possible »¹⁶⁷.

En somme, l'homme ne peut naître si ce n'est qu'à travers la voie de la rupture, de l'exclusion, de l'abandon¹⁶⁸ et cela met la trahison « au cœur du mystère chrétien »¹⁶⁹.

¹⁶⁴ J. Bentini, *I Misteri del Rosario di Bondeno e il loro autore*, dans *Scarsellino. I Misteri del Rosario. Le opere restaurate*, de J. Bentini, Bologne 1992, pp. 11-17, pp. 13-15.

¹⁶⁵ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012, p. 3.

¹⁶⁶ Le Christ est trahi par les Apôtres qui, saisis par le sommeil, s'endorment dans le jardin de Gethsémani, au lieu de veiller avec lui, par Judas qui le remet aux soldats, et enfin par Pierre qui le renie trois fois.

¹⁶⁷ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milan 1999, p. 27.

¹⁶⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 27.

¹⁶⁹ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milan 1999, p. 24.

3. Fidélité versus trahison ?

La brève analyse conduite jusqu'à présent souligne donc la centralité de la trahison dans l'expérience humaine. Qu'il s'agisse d'infidélité conjugale, absence de loyauté ou défection, l'Homme s'y trouve très souvent confronté, non seulement parce qu'il craint d'être victime de la trahison, mais parce qu'il craint sa faiblesse et sait de pouvoir être mis ainsi, quand il s'y attend le moins, à la dure épreuve de la fidélité. Le caractère extraordinaire de cette vertu, tant désirable que difficile à poursuivre, a poussé les artistes et la littérature à choisir le chien comme symbole de fidélité. Dans le traité d'*Iconologie* de Cesare Ripa, la *Fidélité* est représentée comme une femme vêtue de blanc, qui sert dans la main une clé pour bien protéger les secrets, accompagnée d'un chien blanc. La présence de l'animal est justifiée, selon l'auteur, par des récits de chiens devenus célèbres grâce à leur fidélité, recueillis par Pline dans le VIII^e livre de l'*Histoire Naturelle*¹⁷⁰. On sait, en effet, que la fidélité de cet animal, même face aux adversités, reste certaine et inébranlable, nous protégeant ainsi de l'ombre de la trahison qui caractérise, en revanche, tous les rapports humains ; comme nous l'avons vu, plus grande est l'intimité entre les individus, plus élevé sera le risque de la trahison et, par conséquent, de la souffrance.

La dévotion du chien envers l'Homme est certaine, car elle repose sur des bases biologiques. En effet, l'animal répond tout simplement à un instinct primaire d'appartenance à une meute, à l'intérieur de laquelle c'est à l'Homme de jouer le rôle du maître, qui garantit la survie aux membres du groupe en échange d'obéissance.

Il ne faut pas oublier que sa fidélité est totalement dogmatique et repose sur des bases différentes par rapport à l'affection réelle. Celle que l'on peut définir de manière provocatrice la « myopie » de cette vertu est raillée dans une célèbre nouvelle de Pirandello, où la fidélité et la trahison s'entrelacent de manière grotesque. Un homme découvre en effet l'adultère de son insoupçonnable femme, à cause de la profusion d'attentions affectueuses que le chien de celle-ci réserve de la même manière à lui et à l'amant¹⁷¹. Le récit démontre donc comment, parfois, la limite entre fidélité et trahison est vraiment subtile !

Nous avons illusoirement choisi le chien comme symbole d'une fi-

¹⁷⁰ C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, éd. 1583, Rome 2006, *ad vocem*.

¹⁷¹ L. Pirandello, *La fedeltà del cane* (La fidélité du chien), dans *Novelle per un anno*, t. 1, Milan éd. 1985 pp. 347-358.

délité à laquelle aspirer et nous inspirer, en oubliant la distance et différence profonde entre nos deux espèces.

D'ailleurs, la fusion et la coexistence de celles-ci est désormais millénaire et notre ami fidèle s'est démontré, au cours des siècles, un compagnon irremplaçable, adaptable également dans ses fonctions. Initialement apprivoisé pour aider le maître dans la protection du noyau familial et dans la chasse, le chien assume aujourd'hui un rôle de plus en plus catalyseur de notre affection. Il incarne à la perfection les désirs et les besoins du maître, qui investit de manière émotive dans une créature qui, comme nous l'avons vu, ne pourra jamais profiter de ses sentiments.

Grâce à cette adaptabilité captivante, notre ami à quatre pattes a su gagner le rôle principal également dans l'art, devenant très souvent le protagoniste d'un véritable genre picturale¹⁷², dans lequel quelques peintres se sont spécialisés. C'est le cas, par exemple, de Pieter Boel, artiste flamand, qui après avoir perfectionné sa formation à Rome dans le milieu de Cerquozzi devient peintre animalier de Louis XIV¹⁷³. Cette toile (fig. 15)¹⁷⁴ représentant un chien *beagle* à l'arrêt durant une battue de chasse remonte à son séjour romain. À la moitié du XVII^e siècle, cette race anglaise était encore rare en Italie et, pour cette raison, particulièrement demandée par l'aristocratie, qui en appréciait les qualités innées de chasseur. La chasse représentait l'une des activités préférées de la vie nobiliaire entre la Renaissance et l'époque moderne, à laquelle s'unissaient des rituels sociaux et des savoirs séculaires, dont l'art a su célébrer la centralité¹⁷⁵. Les portraits de limiers,

¹⁷² Voir : A. Barzilay, *L'animal miroir de l'homme. Petit bestiaire du XVIII^e siècle*, cat. Exposition, Musée Cognacq-Jay, 29, Janvier-12 mai, Paris 1996; E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord, *Best in show. The Dog in Art from Renaissance to today*, New Heaven 2006; F. Santi, *Il ritratto del cane (sec. XVI-XVIII)*, in *Le portrait- la représentation de l'individu*, Florence 2007, pp. 155-168; C. Johns, *Dogs. History, myth, art*, London 2008; T. Pickeral, *The Dog 5000 years of the dog in Art*, London 2008; S. Zuffi, *I cani nell'arte*, Schio 2008; *Cani da museo. Capolavori d'arte per raccontare il migliori amico dell'uomo*, a cura di I. Reale, Venice 2009.

¹⁷³ Entre 1668 et 1671, Pieter Boel (Anvers, 1622 - Paris, 1674) réalise 86 toiles qui représentent les animaux de la nouvelle Ménagerie de Versailles. Les tableaux étaient préparatoires pour le cycle de tapisseries des « Mois et Résidences royales », commandé par Louis XIV et tressé par la manufacture des Gobelins sous la direction de Charles Le Brun. La capacité de Boel de peindre les animaux avec des sujets vivants et d'en saisir les traits et les aptitudes représente une nouveauté absolue pour l'époque (voir P. Gallerani, *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*, Milan 2011, avec bibliographie précédente).

¹⁷⁴ PETER BOEL (1622-1674), *Portrait d'un chien beagle à l'arrêt durant une battue de chasse*, huile sur toile, 93x113 cm ; bibliographie : L. Lorizzo, fiche n° 33, dans *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, cat. exposition Tivoli, Villa d'Este 17 mai-20 octobre 2013, sous la direction de F. Solinas, Roma 2013, pp. 117-120.

¹⁷⁵ F. Solinas, *Cacce romane*, dans *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età*

chiens de chasse ou retrievers en sont un témoignage intéressant, qui lie, dans une union plutôt singulière, l'ostentation d'un *status symbol* et l'affection authentique pour l'animal. Le *beagle* représenté semble investi de cette double expectative. Immobile sur ses pattes, occupé à flairer les odeurs du sous-bois, trahit une attitude un peu gauche et tendre, due à la carrure robuste et à un regard « bête » perdu dans le vide, qui font supposer qu'il s'agit d'un chien vraiment existé, dont le maître souhaitait en garder un souvenir inoubliable dans ce beau tableau.

On a vu donc que « les trahisons, dans la perspective du mythe, de l'histoire sacrée et profane, en somme des grands systèmes, enfoncent leur lame dans les méandres du quotidien »¹⁷⁶, et l'humain est obligé de s'y confronter. Leur centralité est bien démontrée par la richesse de ces narrations dans l'art, en mesure de rendre visibles les instances, significations et réflexions dont elles sont porteuses. Tel que mentionné dans l'introduction, le but de notre bref excursus était de fournir des pistes de réflexion et proposer quelques interprétations possibles sur des thèmes complexes qui touchent à la fois l'histoire, l'histoire de l'art, du costume et en partie également les « lois de l'âme ». À travers l'analyse conduite jusqu'à présent, à l'aide des œuvres, l'on a relevé que tant la fidélité que la trahison n'ont pas une acception intrinsèquement positive ou négative. L'on peut trahir avec une bonne intention, voire chercher la trahison comme Jésus, ou être fidèles au mal comme Salomé ou, par l'absurde, à l'infidélité comme Vénus. À en déterminer les caractéristiques sont, en revanche, les circonstances où l'on doit démontrer la loyauté ou tourner le dos aux personnes ou aux situations. Maurice Nedoncelle affirme que la fidélité, comme indiqué également par l'étymologie du terme, comporte une *foi*. On arrive à croire seulement en ce que l'on préfère par-dessus tout, car on lui attribue une valeur, qui peut être représentée par un objet, une idée ou une personne qui l'incarne¹⁷⁷. La fidélité est donc « la croyance active à la constance d'une valeur »¹⁷⁸.

La constance est nécessaire non seulement parce que la fidélité peut

moderna, cat. exposition Tivoli, Villa d'Este 17 mai-20 octobre 2013, sous la direction de F. Solinas, Rome 2013, pp. 11-18 ; voir également I. Della Monica, *La caccia, dalla natura in posa alla natura morta*, dans *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, cat. exposition Tivoli, Villa d'Este 17 mai-20 octobre 2013, sous la direction de F. Solinas, Rome 2013, pp. 51-60.

¹⁷⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012, p. 5.

¹⁷⁷ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, pp. 8-10.

¹⁷⁸ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, p. 25.



fig. 15

être reconnue uniquement en une valeur estimée éternelle, mais aussi parce que dans la conscience fidèle naît une volonté d'imiter cette continuité. « La fidélité ne se produit pas en un instant sans vouloir se reproduire dans les instants successifs »¹⁷⁹.

La trahison, par contre, oui. Celle-ci n'est pas constante, elle se manifeste sous une forme presque soudaine et ponctuelle qui brise la continuité. Si perçue comme un phénomène destructif, la trahison est interprétée comme une « exception » au bon déroulement des choses, à savoir comme une transgression ou une déviance¹⁸⁰.

¹⁷⁹ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, p. 10.

¹⁸⁰ S. Schehr, Introduction. Tradimento e scienze sociali, dans *Tradimenti. Dal delitto poli-*

Carotenuto a toutefois souligné que son potentiel de rupture est également un présage de changements non seulement aux conséquences négatives¹⁸¹. Les amours adultères de Jupiter, la trahison de la femme de Putiphar qui fait changer le cours de la vie de Joseph, ainsi que la remise du Christ qui donne lieu à la possibilité de rédemption de l'humanité, en sont un exemple.

Dans chacun des cas brièvement abordés, l'humain s'est trouvé face à un dilemme : rester fidèle à soi-même ou à l'autre ? À chaque fois, le sujet a choisi la fidélité la plus coactive¹⁸².

C'est le dilemme auquel Esther a dû faire face. Bien que nous ne savons pas vraiment ce que la reine ait prouvé avant de prendre la décision, nous savons avec certitude que son choix fut la fidélité envers l'autre et donc envers son peuple.

Cette attention envers la responsabilité est analysée dans la philosophie de Levinas. Le philosophe précise que la fidélité, pour se définir ainsi, se profile avant tout comme une fidélité envers l'autre. Comme « la dignité du sujet provient de la reconnaissance de la valeur de l'autre homme, la fidélité envers soi-même passe aussi par la voie de sa fidélité envers l'autre »¹⁸³. L'homme reste fidèle à soi-même seulement dans une relation avec l'autre ; uniquement à travers la confrontation, on a la possibilité de nous exprimer et de répondre personnellement à la droiture de notre action vis-à-vis des autres¹⁸⁴.

André Gorz souligne au contraire l'importance de se concentrer sur soi-même. Il affirme que l'identité d'une personne se construit seulement à travers la négation et/ou la fuite. Uniquement en reniant les liens, le traître s'affirme réellement en tant que sujet, choisissant la trahison comme sa seule liberté. La vraie individualité se construirait davantage avec la capacité de briser qu'avec l'habitude à instaurer des relations. En effet, ce serait la rupture, de par son caractère éclatant, distant de l'indifférence modérée, à donner de l'importance au lien¹⁸⁵. Dans cette optique d'individuation de soi-même, il faut peut-être aussi inclure l'expulsion de nos ancêtres du Paradis Terrestre. Dans le jeu

tico all'adulterio sul web de C. Javeau et S. Schehr, Florence 2011, pp. 7-14, en particulier p. 9.

¹⁸¹ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012.

¹⁸² G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 119-121.

¹⁸³ B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità - per - l'altro nella filosofia de Emmanuel Levinas*, Rome 1999, p. 357.

¹⁸⁴ B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità - per - l'altro nella filosofia de Emmanuel Levinas*, Rome 1999, pp. 358-360.

¹⁸⁵ A. Gorz, *Le Traître*, Paris 1958, p. 67, cité dans S. Schehr, *Traître et trahison de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 43 note 3.

subtil d'équilibres entre la trahison de soi-même et de l'autre, entendu comme dieu, un membre de la famille, un idéal ou une institution, il faut toutefois précisé que chacun est invité à s'émanciper uniquement de tout ce qui le tient lié à une image de soi qui ne lui correspond pas. Cela signifie que l'on peut rompre un pacte, mais au nom d'une fidélité plus importante ou plus profonde. La libération de tout précepte et modèle collectif impose souvent une censure, un changement. La trahison, bien qu'elle nous dégoûte en tant qu'idée, se révèle en revanche une expérience inéluctable. Trahir dérive du verbe latin *tradere* qui signifie remettre, confier, alors que le mot *traditor* désigne aussi bien le « traître » que « celui qui enseigne ». Seul celui qui a trahi en pleine conscience, en passant à travers l'élaboration du mal et de l'infériorité humaine, a quelque chose à enseigner.

Trahir et être trahis signifie donc être remis à notre destin¹⁸⁶, avec la certitude qu'où réside l'amour et la fidélité se trouve, latente et silencieuse, également la trahison.

¹⁸⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milan 2012, pp. 10, 14-15.

Catalogue des œuvres

sous la direction de Davide Trevisani

IPPOLITO SCARSELLA,
dit **SCARSELLINO**

(Ferrare, 1551 c. – 1620)

La flagellation du Christ
huile sur toile, 26,5 x 35 cm

fig. 14



Au centre d'un monocrade fond architectural articulé par la succession géométrique des plans rechapés de gris aux nuances variées, se profile, dans toute la splendeur éburnéenne de sa chair, le Christ souffrant. Dénudé et, selon une iconographie typique de l'époque de la Contre-Réforme, lié à la colonne basse, la soi-disant de sainte Praxède, le Christ est sur le point d'être soumis au supplice du fouet par deux hommes de main qui, à bras cambrés, comme des ressorts bien chargés, sont prêts à libérer toute leur puissance contre son corps immaculé et pur.

Le drame de la scène est accentué et rendu encore plus terrifiant par les longues ombres des corps des bourreaux qu'une lumière froide externe au tableau projette au sol, conférant ainsi à ces figures un aspect plus sinistre et torve.

La simplicité extrême de l'imaginaire, jouée sur la centralité marquée et la symétrie de la disposition, la rigueur du fond architectural, élagué de tout oripeau, ainsi que la sobriété quasi sévère de la palette, réduite à une gamme chromatique essentielle, pour ainsi dire de pigments purs, comme pour le rouge et le jaune, représentent tous des éléments qui renvoient de manière évidente à l'exécution de cette peinture au début du XVII^e siècle.

Si, au premier abord, les lueurs propres à Tintoret (1518-1594) s'irradient autour de la tête du Christ, ainsi qu'une certaine carature véronésienne-titienne de la couleur, des blancs nacrés en particulier, sembleraient faire remonter l'œuvre au contexte vénitien, en regardant bien, la touche défilée et riche en matière de coups de pinceau, une certaine satisfaction dans l'attribution aux figures d'un mouvement gracieux et élégant, indiquent dans la Ferrare, du début du XVII^e siècle, le contexte le plus approprié pour la création de cette œuvre et suggèrent Ippolito Scarsella, dit également Scarsellino, son unique auteur possible.

Personnalité influente dans la peinture padane entre le XVI^e et XVII^e siècle, il surprend par sa capacité à se soustraire au goût maniériste contemporain dominant et de réussir de manière tout à fait indépendante à s'orienter vers le naturalisme du XVII^e siècle selon les résultats analogues et parallèles obtenus par les Carrache dans la ville voisine de Bologne ; si ces résultats s'avèrent plus radicaux, le rôle conquis en ce sens par Scarsellino reste néanmoins très significatif. Fils du peintre Sigismond (1530-1614), il eut la possibilité de profiter d'un long séjour d'étude à Venise qui le porta, outre à connaître les œuvres de Titien (1488/90-1576), Tintoret, des Bas-

sano et de Palma le Jeune (1544-1628), à fréquenter notamment Paolo Veronese (1528-1588) (d'où l'épithète de « Paolo Ferrarese », rapporté par Girolamo Baruffaldi, rédacteur en 1707 des *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, un ample recueil de nouvelles sur l'école artistique locale, plusieurs fois réélaborées et développées qui virent la lumière posthume seulement en 1844).

Son activité, dont seules quelques dates clé demeurent pour sa reconstitution, consiste notamment à une production de petit format au dessin agréable, exprimée à travers une « touche » qui rappelle justement celle des susdits grands maîtres vénitiens, et un goût élégant et raffiné de composition en mesure d'adhérer également sur les toiles de plus grandes dimensions au ton sentimental du récit aussi bien sacré (la grâce sensuelle de ses *Madeleine* dans les différentes versions du *Noli me Tangere*, par exemple) que profane (la série de « fables » parvenues à la Galerie *Borghese* de Rome).

Au début des années 90, il participe avec quelques toiles à la décoration d'une salle du Palais des Diamants à Ferrare, à laquelle prirent part également les Carrache depuis Bologne. Dernier d'une longue et glorieuse série de cycles décoratifs organisés par la famille d'Este, avec la dévolution du duché de Ferrare aux États pontificaux (1598), s'interrompt de fait l'évolution de son art, nonobstant les importantes commandes de nature notamment ecclésiastique régulièrement parvenues. Dès lors, la manière de Scarsellino se stabilisera sur une technique formelle et picturale constante, mais toujours de grand charme et de très haute qualité.

L'excellent état de conservation de notre tableau, jusqu'à présent inconnu aux études, permet d'apprécier pleinement la richesse de mélange chromatique et

le bonheur de la touche, typiques justement de la manière de Scarsellino durant cette période. Le brillant tissage chromatique exprimé, surtout dans les petits tableaux, comme dans notre cas, avec des frémissements rapides de pinceau provient de la formation vénitienne du peintre. Des coups de pinceau denses et vibrants détendent sur les drapés et les incarnés des filaments subtiles de lumière pour rendre vivante l'impression des corps et leur substance. Et si la tendance un peu sinueuse du dessin du corps fait penser à une caractéristique propre à Palma le Jeune, la figure du Christ est une citation du Titien relue selon les modes picturaux les plus ferrarais ; les touches de couleur rapides étalées avec grande détermination en pointe du pinceau sont emplies de réalisme lyrique de grande intensité. Les ombres, rendues avec des coups de gris et de vert, ainsi que la splendeur lumineuse des *chausses* jaunes et rouges des bourreaux, sont des morceaux de rare et surfine maestria picturale qui distingue la manière de Scarsellino par rapport à ses contemporains.

L'on sait peu, hélas, sur l'ancienne provenance de cette peinture. Étant données les dimensions réduites du tableau, Maria Angela Novelli¹ suppose qu'il faisait partie, jadis, d'un plus vaste complexe dédié aux *Mystères du Rosaire* ; qu'il fut donc enchâssé dans un retable ligneux à plusieurs compartiments avec au centre l'image de *Notre Dame du Rosaire*, dans le respect d'une habitude diffusée à Ferrare entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, à la suite de la renouée ferveur dévotionnelle stimulée par la Contre-Réforme. En suivant une iconographie bien codifiée, dans le sens des aiguilles d'une montre, et en partant depuis l'angle inférieur gauche, se présentent en séquence les *Mystères joyeux*, *doulou-*

reux, glorieux. La *Flagellation*, deuxième des *Mystères douloureux*, précède le *Couronnement d'épines* et la *Montée au calvaire*, et selon le schéma d'assemblage des diverses scènes, elle devrait avoir eu, comme dans notre cas, un développement à l'horizontal. On sait du reste, grâce aux sources, que durant sa longue et intense activité, Scarsellino effectua à plusieurs occasions des compositions semblables non seulement à Ferrare (dans l'église de la *Madonnina della Porta di Sotto*, dans *Santa Maria del Buon Amore* et *Santa Maria della Rosa*), mais aussi dans la campagne (Bondeno, Cona, Fracolino, Papozze) ; l'existence d'innombrables petits tableaux réalisés certainement par l'artiste, qui nous sont parvenus, des portions restantes de *Mystères du Rosaire* divisés au cours des années, confirmerait vraisemblablement ce fait. Il y a cependant une autre hypothèse intéressante sur l'ancienne provenance du tableau qui peut aujourd'hui être avancée ; celle-ci se profile dans les pages de la monographie bien documentée du peintre ferrarais récemment rédigée par Maria Angela Novelli.²

Dans la « base du cadre de la *Vierge de Pitié* sur l'autel de la troisième chapelle à gauche » de l'église de Saint Jean-Baptiste, au début du XVIII^e siècle, Carlo Brisighella note la présence d'un *Christ portant la croix* « avec deux autres peintures représentant le *Christ flagellé*, *Christ couronné d'épines* ». ³ Le retable avec la *Vierge de Pitié* ou, mieux la *Déposition*, de Scarsellino

mentionnée par Brisighella dans ses pages manuscrites s'est heureusement conservée. Parvenu dans les collections des Musées civiques d'art antique à Ferrare, au moins jusqu'en 1954, année de la fermeture définitive de l'église, il était encore exposé dans la même chapelle pour laquelle il fut commissionné et concédé à la famille Nigrisoli le 12 juin 1612.⁴ Les trois autres tableaux qui composaient l'estrade de ce grand retable semblent avoir suivi un autre parcours. Les traces du *Christ portant la croix* se perdent déjà avant les suppressions napoléoniennes ; quelque temps après, les descendants Nigrisoli, encore titulaires de la chapelle des aïeux, décident de ne retirer les deux tableaux restants qu'en 1848 semblent toutefois avoir été aliénés.⁵ Par des voies détournées, ces derniers entrent à faire partie de la collection de Giacomo Bargellesi (1892-1979).⁶ La destruction du cadre qui, jadis, unissait le retable à l'estrade, ne permet malheureusement pas de vérifier les dimensions des petits compartiments picturaux positionnés sur l'embase. La particularité du support employé, plutôt rare dans la production de Scarsellino, confirme notre hypothèse. La date de concession de la chapelle à la famille Nigrisoli constitue un terme *post quem* pour la datation de l'œuvre ; elle est, en effet, associable aux œuvres que la critique situe normalement à la fin de la carrière de l'artiste.

Davide Trevisani

¹ Dans l'analyse écrite par Madame Novelli datée le 1^{er} mars 2012.

² M. Novelli, *Scarsellino*, Ferrare, Fondation CaRiFe, 2008.

³ C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara* (autour de 1704-1727), sous la direction de Maria Angela Novelli, Ferrare, 1991, p. 448.

⁴ M. Novelli, *Scarsellino*, Ferrare, Fondation CaRiFe, 2008, fiche n° 50, p. 298 ; p. 366.

⁵ G. Petrucci, *Note alle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" de G. Baruffaldi*, Ferrare, 1844-1846 [1848], II, p. 89, n° 1

⁶ V. Lapierre, in *Scarsellino*, catalogue raisonné sous la direction de Maria Angela Novelli, Ferrare, Fondation CaRiFe, 2008, p. 340.

BATTISTELLO CARACCIOLLO

(Naples, 1578 - 1635)

Joseph et la femme de Putiphar
huile sur toile, 115 x 170,5 cm

fig. 11



L'épisode biblique de la chasteté de Joseph¹, qui résiste et fuit face aux avances sexuelles explicites de la femme de Putiphar, est un thème très populaire dans la première moitié du XVII^e siècle. D'innombrables artistes se sont lancés dans cette iconographie très voluptueuse qui, avec l'aval des Textes Sacrés, permettait la représentation d'un nu féminin dans une situation érotique : de Guido Reni au Guerchin, de Cigoli à Bilivert, de Lanfranco à Battistello Caracciolo, de Orazio Gentileschi à Cecco Bravo, de Vermiglio à Forabosco.

L'image du tableau examiné, récemment récupéré et d'une grande beauté, est sans doute la plus sensuelle de la longue liste ; à la sensualité s'ajoute également un brin d'ambiguïté, dans la confusion subtile de l'identité. En effet, si la femme de Putiphar a un aspect fort, dominant, presque masculin, avec des bras puissants, le profil déterminé, et son identité féminine attribuée surtout à la poitrine plantureuse, Joseph a un air presque efféminé, souligné par l'expression irritée et froncée du visage joufflu, plus dégoûté que fermement résistant aux ruses de la femme.

Avant la découverte de cette toile, l'image était déjà connue grâce à la photographie d'un tableau d'identique iconographie conservé dans une collection privée napolitaine, qu'en 1991, Ferdinando Bologna² avait publié et rapporté

au Maître de Fontanarosa, en modifiant une attribution précédente à Battistello ; Bologna lui-même, bien que soutenant la nouvelle paternité, affirmait que le tableau « ressemblait par certains aspects au *Salomé* de Caracciolo dans les Galeries florentines ». Presque vingt ans plus tard, en 2010, une seconde version fut présentée à l'exposition de Lecce et de Bitonto, *Echi caravaggeschi in Puglia* ; en suivant l'hypothèse proposée par Bologna pour l'autre toile, celle-ci fut présentée avec l'attribution au Maître de Fontanarosa³.

L'exposition des Pouilles a suscité des recensions, où l'on a discuté à nouveau de la version du *Joseph* exposé. Viviana Farina⁴ considéra la toile de Lecce comme « une copie antique tirée d'un prototype perdu attribuable à Artemisia Gentileschi ». Plus articulé est l'examen minutieux de Stefano Causa, qui de la même manière et justement, étant donné la sécheresse et la dureté, considère la version exposée comme une copie d'un original perdu. Stefano Causa n'aboutit pas à une conclusion d'attribution du prototype, après avoir analysé quelques possibilités et avoir même hasardé, sans pour autant l'affirmer avec conviction, que la toile de Lecce est la même publiée par Bologna (par contre, il est évident qu'il s'agit de deux versions, comme déjà souligné par Casiano dans la fiche de 2010). Toutefois,

il est plutôt évident que Causa n'exclut pas la paternité de Battistello relativement à l'invention⁵.

La toile récemment récupérée et examinée ici est certainement le prototype original dont les deux avis ultérieurs soulignaient l'absence. Cela est confirmé par la haute qualité de la conduction picturale, la force et l'intensité des passages stylistiques, absentes dans la version de Lecce, qui se confirme ultérieurement comme une copie. Les modulations de lumière sur les blancs du coussin et sur la chemise de la femme de Putiphar sont d'un niveau absolu, ainsi que l'expression presque menaçante et un peu abattue peinte sur son visage (simplifiée dans le tableau de Lecce). Le masque capricieux du visage de Joseph a également un tout autre effet, vraiment singulier dans sa physionomie inédite.

En examinant directement l'œuvre, il est clair que la référence au Maître de Fontanarosa doit être mise de côté, alors que l'on peut affirmer la paternité de Caracciolo, auquel par ailleurs on y attribua le tableau publié ensuite par Bologna et envers lequel Causa montrait également des prédispositions évidentes, bien que jugeant à partir de la copie de Lecce.

Le teint blanc et lumineux de la femme correspond à Battistello, qui contraste avec l'obscurité depuis laquelle elle émerge (selon les enseignements directs de Merisi), de même que le fond laissé complètement noir, comme le voulait son inoubliable maître. Quant au visage de Joseph, l'on y aperçoit encore la connaissance des physionomies des créatures de Gentileschi (d'Orazio et d'Artemisia), avec lesquelles Battistello put déjà entrer en contact lors du séjour romain de 1612 et duquel il donnera déjà une représentation évidente dans le visage de l'ange de la *Délivrance de saint Pierre* du Pio

Monte della Misericordia, de 1615.

En ce qui concerne le tableau de Zurich, dans lequel Causa voyait un rapport étroit avec celui examiné, il me semble que, au-delà du même sujet et d'une certaine analogie dans la gestualité, Battistello expérimente deux atmosphères diverses, où celle examinée me semble plus forte et naturaliste (notamment dans la splendide figure de la femme de Putiphar, alors que dans celle de Rau il me semble de percevoir davantage les « développements » florentins qui poussent le peintre vers une dimension plus maniérée et presque alambiquée, même dans le somptueux rendu des magnifiques vêtements.

Dans le parcours du peintre napolitain, encore ardu à déterminer avec certitude, il n'est pas facile de placer une œuvre comme ce *Joseph* : son naturalisme marqué, la blancheur livide des chairs, mangées par l'ombre, fait penser à une chronologie relativement précoce, peut-être vers la moitié de la deuxième décennie. La caractérisation nette du visage de Joseph, bien que compatible, comme nous l'avons dit, avec les influences de Gentileschi, précoces elles aussi, montre également un lien avec des œuvres attribuées bien plus tard, comme *David et Goliath* appartenant à une collection privée napolitaine⁶. Je reste néanmoins de l'opinion que ce remarquable tableau, qui s'ajoute à la catégorie des toiles de chambre les plus représentatives de Battistello, doit avoir sa genèse dans les années durant lesquelles le peintre, qui dut être parmi les premiers, voire même le premier, à réagir, avec une fidélité authentique marqué, aux nouveautés éclatantes que Caravaggio introduisit à Naples, à la fin de 1606 et ensuite en 1607⁷.

Gianni Papi

- ¹ Genèse, 39, 1-20.
- ² F. Bologna, « Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli », dans *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogue de l'exposition de Château Sant'Elmo (Naples), du 9 novembre 1991 au 19 janvier 1992, sous la direction de F. Bologna, Naples, 1991, p. 119, fig. 115.
- ³ A. Cassiano, dans *Echi caravaggeschi in Puglia*, catalogue de l'exposition de Lecce, du 6 décembre 2010 au 27 février 2011, sous la direction de A. Cassiano et F. Vonca, Irsina, 2010, p. 40. La toile provient de la collection du Duc Ghezzi de Carpignano et était déjà citée, sans l'indication de l'auteur, dans un inventaire du 1672.
- ⁴ La recension est disponible en ligne www.ilseicentodivivianafarina.com/puglia/Echi_caravaggeschi.html, p. 20.
- ⁵ S. Causa, dans « Echi caravaggeschi in Puglia; qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine) » dans *Kronos*, 14, 2011, p. 162. Parmi les passages les plus significatifs : « Il s'agit d'un renvoi au Caracciolo justifié non seulement pour les costumes de scène et autres virtuosités... Mais, il est vrai que ces indices de style coïncident avec les développements provenant du court, mais vif, séjour de Caracciolo à Florence... En tout cas, le tableau présenté à Lecce est contigu à une toile de Caracciolo du même sujet, aujourd'hui à Zurich et du même considéré de l'interlude de Florence ».
- ⁶ S. Causa, *Battistello Caracciolo*, Milan, 2009, p. 203, A109, où il est attribué à la dernière phase du peintre.
- ⁷ Il est toujours difficile de juger à partir des photographies, cependant il me semble possible que le tableau publié par Bologna en 1991 et signalé en collection privée à Naples, soit le tableau récupéré et traité ici. En effet, je ne vois aucun élément de contraste dans la reproduction photographique.

GIOVAN GIACOMO SEMENTI

(Bologne, 1583 - Rome, 1636/42)*

Vénus endormie

huile sur cuivre ; 32,5 x 41 cm

fig. 2



Deux amours ôtent furtivement le voile de Vénus, endormie sous un baldaquin, en la laissant ainsi complètement nue au regard de l'observateur. Au XVII^e siècle, le thème allusif de Vénus dénudée dans son sommeil, avec l'incohérence d'une alcôve aménagée dans un paysage ouvert, répondait parfaitement au goût pour l'érotisme de la part d'une société dans laquelle le rapport avec le sexe et le plaisir était redevenu, après la parenthèse de l'époque de la Contre-Réforme, un sujet poétique. Le même concept élaboré par Giambattista Marino ayant trait à l'hédonisme comme but même de la poésie, et donc de la peinture, était une réponse au fait que les raisons formelles, selon l'idéologie esthétique du XVII^e siècle, devaient puiser dans les sens pour atteindre l'objectif substantiel de la création artistique, à savoir la participation même physique de l'observateur à l'histoire décrite.

Ce petit cuivre est attribuable au catalogue du peintre bolognais Giovan Giacomo Sementi¹. L'artiste, né en 1583 et décédé à Rome entre 1636 et 1642, a été considéré par les biographes du XVII^e siècle² et, sur la base de ces derniers, également par la littérature critique moderne³, essentiellement un imitateur de Guido Reni, capable de se libérer du magistère du chef de file seulement en 1627, après ses quarante

ans donc, lorsqu'il s'installa définitivement à Rome. En réalité, le stage de Sementi avait duré plutôt longtemps, passant par l'école de Calvaert, où il fut cité par Malvasia⁴, à celle de Lodovico Carracci et d'Albani à Rome - un document du 7 juin 1610 atteste un paiement de 30 *scudi* reçu pour avoir collaboré avec Albani à la décoration de la Galerie de *Palazzo Giustiniani* à Bassano di Sutri⁵ -, jusqu'à l'atelier de Guido toujours à Bologne. Une formation détendue qui, déjà dans la phase de première maturité, lui avait permis d'obtenir un succès discret dans le pays - au début de la deuxième décennie du XVII^e siècle, il peignit deux toiles pour l'église de Saint-Martin - et qui, dans les années suivantes, lui permit d'obtenir la protection d'un éminent collectionneur, le cardinal Maurice de Savoie.

Grâce au cardinal, il parvint à Rome en 1627, conscient d'avoir toutes les bases pour se frayer un espace important dans la distribution des commissions de la part d'une aristocratie désormais orientée vers l'érudition littéraire et le classicisme modéré d'origine bolognaise. Ce n'est pas un hasard que, parmi les conseillers de Sementi à Rome, il y eut Paolo Mancini, fondateur de l'*Accademia degli Umoristi* (Académie des humoristes) et ami proche de Francesco Barberini et Cassiano del Pozzo.

La peinture présentée ici appartient sans aucun doute à la phase romaine de la carrière de Sementi, au vu notamment des analogies formelles avec les œuvres réalisées durant la dernière décennie de vie pour le cardinal Maurice de Savoie. La pose de la couleur et le choix d'une couche claire, en ligne par ailleurs avec le style de Guido Reni dans la même phase, renvoient ensuite aux deux retables réalisés à Veroli, dans la province de Frosinone, la *Vierge en gloire avec les saints Pierre et Charles Borromée* dans l'église de Saint-Augustin et *l'Immaculée Conception* dans l'église Sainte-Marie Salomé, ainsi qu'une *Sainte Famille* de la collection privée des Marches, signalée par Daniela Ferriani⁶. Cependant, le texte le plus proche du point de vue de la composition au cuivre exposé

est une *Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste et un ange* d'une collection privée⁷, où la Sainte Famille se profile sur un paysage identique à celui de *Vénus endormie*, avec un rapport entre espaces et figures souligné davantage par un rideau conférant de l'ombre au premier plan. La nature des teints, rappelant la leçon de Titien (nous sommes d'ailleurs à Rome lorsque la peinture néo-vénitienne prédominait), fait dialoguer Sementi avec Poussin et Mola, et justement lors des premiers essais de Poussin à Rome, elle semble regarder le peintre dans la définition d'un paysage limpide à l'horizon, filtré toutefois par une légère brume qui rend fuyants les contours des frondes sur le côté gauche.

Federico Giannini

* Fiche tirée dell *prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, sous la direction de D. Benati, catalogue de l'exposition « Incontro con la pittura », 17, Bologne, 2009, pp. 50-52, n° 9.

¹ Le tableau est aussi publié dans V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e profano*, catalogue de l'exposition F.I.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologne, du 2 novembre 2011 au 22 janvier 2012, Trévise 2011, p. 16.

² G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Rome, 1642, édition consultée Rome, 1935, p. 344; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1681, édition consultée Florence, 1845-1847, IV, pp. 39-40.

³ A. Pellicciari, « Giovan Giacomo Sementi, allievo di Guido Reni », dans *Bollettino d'arte*, 24, 1984, pp. 25-40; E. Negro, « Giovan Giacomo Sementi », dans *La scuola di Guido Reni*, sous la direction de M. Pirondini et E. Negro, Modène, 1992, pp. 327-336.

⁴ C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologne, 1678, édition consultée Bologne, 1841, II, p. 249.

⁵ *Manuale di Bassano 1601-1613*, Bassano di Sustris, Palazzo Odescalchi, Archives Giustiniani, XI.

⁶ D. Ferriani, « Una aggiunta a Giovan Giacomo Sementi », dans *Notizie da Palazzo Albani*, 1992, 2, pp. 23-26.

⁷ E. Negro, in *Carracci e dintorni: trenta quadri per un'esposizione*, catalogue de l'exposition de Turin, Palazzo del Lavoro, du 16 au 24 mars 1996, sous la direction de A. Cottino, Turin, 1996, pp. 57-58, n° 26.

**MAÎTRE DE L'INCRÉDULITÉ
DE SAINT THOMAS (JEAN DUCAMPS?)**

Salomé reçoit la tête de Saint Jean-Baptiste

huile sur toile, 116 x 193 cm

fig. 13



Le catalogue des œuvres du Maître de l'Incrédulité de saint Thomas est désormais très vaste (plus de quarante peintures) et nous présente le profil d'un grand artiste, qui dut être un personnage d'envergure dans la Rome de la troisième et quatrième décennie, sur le versant du naturalisme trouvant son origine dans la révolution caravagesque, puis actualisé - au cours de la deuxième et troisième décennie - par les nouveautés iconographiques et de langage de protagonistes, tels que Ribera (1591-1652), Manfredi (1582-1622), Valentin (1591-1632).

Dans mes nombreuses études dédiées à ce sujet¹, dans lesquelles j'ai pu justement regrouper un éventail si vaste de peintures, j'ai également avancé l'hypothèse que le maître - vue l'importance qualitative de son œuvre - puisse être identifié à un artiste dont nous disposons de nombreuses documentations et biographies, mais aucune œuvre, à savoir Jean Ducamps (c. 1600-1683). Flamand, natif de Cambrai, donc francophone, il fut présent à Rome entre la fin de la deuxième décennie et la fin de la quatrième, pendant environ deux décennies². Sandrart³, qui nous remet la biographie, affirme que son chef-d'œuvre était une grande *Délivrance de saint Pierre* et qu'il avait réalisé diverses séries d'Apôtres et d'Évangélistes. Dans le corpus reconstitué du Maître de l'Incrédulité, nous pouvons reconnaître divers éléments

d'au moins trois séries d'Apôtres, ainsi qu'une grande et fort belle *Délivrance de saint Pierre*, dans la collection De Vito à Florence. Le groupe de peintures signale ensuite le développement de la personnalité d'un artiste actif à Rome dans les années où Ducamps est évoqué. Toutes ces raisons conduisent de manière raisonnable, à mon avis, à l'hypothèse d'identification qui, néanmoins, ne peut être définitivement établie.

Cette nouvelle toile représentant une grande scène avec *Salomé qui reçoit la tête de saint Jean-Baptiste* est un autre ajout important au groupe du Maître. Son autographe est sans équivoque. Au-delà des innombrables comparaisons que l'on peut établir avec diverses œuvres du corpus du peintre, afin de n'avoir aucun doute, seule celle avec l'autre tableau connu, ayant le même thème, est suffisante, à savoir la toile conservée au Musée de Varallo, présentée lors de l'exposition *Il genio degli anonimi* en 2005⁴, où le Maître débutait sa présentation avec une série d'onze peintures. Dans celle-ci, qui par rapport à la nôtre a un développement spéculaire de l'action et représente le moment où le plateau avec la tête de Jean-Baptiste est présenté à Salomé (dans la nouvelle image, en revanche, Salomé sort de scène vers la droite, en prenant avec soi le plateau et la tête), les rapports de style et de composition sont évidents :

la tête de Jean-Baptiste est identique en contrepartie et dans les deux peintures est représenté, en premier plan, le moment cru où le bourreau nettoie à l'aide d'un chiffon l'épée tachée du sang du Précurseur. Identique est la façon unique de draper du peintre, avec des plis tubulaires enveloppants, dont le rythme est souvent brisé par des lames d'ombres obscures.

Il s'agit d'une réalisation complète du Maître, à situer peut-être à la fin de la troisième décennie ou au début de la quatrième, à proximité, en plus du tableau de Varallo, des *Bergers musiciens* du Circolo Ufficiali di Presidio de Turin, ainsi que de l'œuvre *Judith décapitant Holopherne*, exposée chez Christie's à Rome en 1990, du *Christ parmi les docteurs*, dont l'emplacement est inconnu, du *Saint Jérôme* déjà à Londres, chez Whitfield⁵. Dans des œuvres comme celles-ci et comme celle en question, l'on peut bien apprécier le niveau atteint par l'artiste, sa puissante originalité qui en fait un alter ego (aux possibilités pas trop inférieures) de contemporains honorés de manière bien plus critique, comme Valentin⁶.

Je profite de cette occasion pour ajouter au catalogue du maître anonyme une autre œuvre importante, restée depuis longtemps une énigme : la soi-disant *Madonna dell'insalata* (un *Retour de la Fuite en Égypte*) conservée dans l'église des Capucins de Recanati (fig. A) et présentée lors de l'exposition d'Osimo, qui a ouvert ses portes le 29 juin dernier⁷.

Gianni Papi

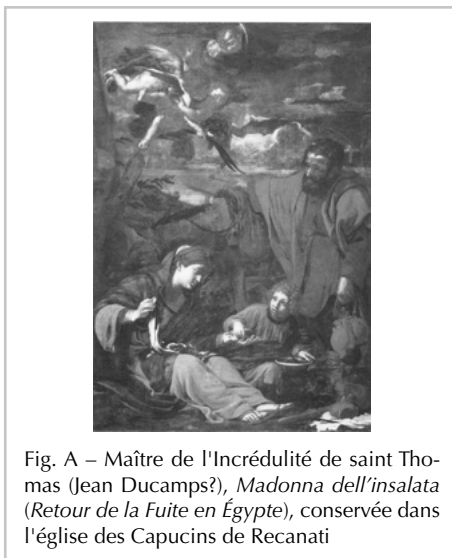


Fig. A – Maître de l'Incrédulité de saint Thomas (Jean Ducamps?), *Madonna dell'insalata* (*Retour de la Fuite en Égypte*), conservée dans l'église des Capucins de Recanati

- ¹ G. Papi, « Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso », dans *Arte cristiana*, 779, 1997, pp. 121-130; G. Papi, « Il Maestro dei giocatori », dans *Paragone*, 18 (577), 1998, pp. 12-25; G. Papi, « Ancora sugli anonimi caravaggeschi », dans *Arte cristiana*, 801, 2000, pp. 439-446.
- ² G. Papi, « Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano », dans *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, actes du colloque international de Toulouse, Université de Toulouse-Le Miral, 7-9 juin 2001, sous la direction de P.F. Bertrand et S. Trouvé, Toulouse, 2003, pp. 103-114.
- ³ J. von Sandrart, *Der Teutschen Academie der Bau-Bil und Mahlerey-Künste*, Nuremberg, 1675, édition consultée A. Peltzer, Munich, 1925, p. 186.
- ⁴ G. Papi, *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, catalogue de l'exposition présentée à Milan, Palais Royal, du 15 octobre 2005 au 6 février 2006, Milan, 2005, pp. 69-77; pp. 122-123.
- ⁵ En 2012, la peinture fut achetée comme œuvre de Jean Ducamps par le Musée des Beaux-Arts de Cambrai, le chef-lieu de la région du Cambrésis, où le peintre naquit.
- ⁶ G. Papi, « Un nuovo San Paolo di Valentin e alcune "anonime" aggiunte », dans *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, sous la direction de M. Calvesi et A. Zuccari, Rome, 2009, pp. 379-390.
- ⁷ Voir la fiche de L. Arcangeli et L. Carloni, dans *Da Rubens a Maratta*, catalogue de l'exposition de Osimo (Ancône), du 29 juin au 15 décembre 2013, sous la direction de S. Papetti et V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, 2013, p. 234, dans laquelle elle fut attribuée à Lionello Spada.

PIETER BOEL

(1622-1674)*

*Portrait d'un chien beagle à l'arrêt
durant une battue de chasse*

huile sur toile, 93 x 113 cm

cadre bolonais original, en bois entaillé
et doré

fig. 15



Œuvre de valeur peinte par Pieter Boel au cours des années de son séjour à Rome (1641?-1646), ce portrait inédit d'un chien figure parmi les premiers chefs-d'œuvre connus de ce célèbre peintre animalier, peintre favori de Louis XIV à partir du début des années soixante. L'attribution initiale de la toile à Boel, proposée par Ilaria Della Monica sur la base d'une photographie, fut confirmée par Francesco Solinas et par une série d'éléments de documentation qui ont permis de reconstruire un extraordinaire événement historique.

Né à Anvers en 1622 dans une famille de graveurs hautement spécialisés, Pieter Boel reçut ses premiers rudiments artistiques de son père Jan (1592-1640), pour entrer ensuite très jeune dans l'atelier du peintre animalier Jan Fijt (1611-1661), puis dans celui de Frans Snyders (1579-1657), tout aussi célèbre, tous deux spécialistes du genre naturaliste. Étape obligée de tout artiste européen, le voyage d'étude en Italie de Boel, âgé de dix-huit ans, est attesté par deux sources contemporaines, Cornelis de Bie¹ et Raffaello Soprani². Les deux biographes décrivent les étapes du jeune artiste, d'abord à Rome, où selon Soprani « il était allé profiter de la peinture pendant six ans », puis à Gênes, ville dans laquelle il séjourna de 1647

à 1649, accueilli par le grand artiste hanséatique Cornelis de Wael (1592-1667). Le rapport intrinsèque avec son compatriote, désormais célèbre dans la République ligurienne, lui procura plusieurs commandes, en lui permettant de s'inscrire dans les dynamiques de production de cet atelier fourni pour lequel il revêtit le rôle précis de peintre d'animaux³. L'estime qui existait entre les deux artistes – à son retour à Anvers en 1650, Boel épousa Maria Blanckerts, nièce de Wael – est confirmée dans l'inventaire *post mortem* de Wael, qui comprend une quantité significative de dessins et de gravures de Boel, reliées dans «six livres avec animaux de Pietro Boul»⁴.

Riche et varié, le séjour génois le plus documenté établit la renommée européenne de Boel, peintre animalier, mais ce fut en réalité pendant la période de six ans passée dans le fatras artistique international romain (1641?-1646), que le flamand se perfectionna dans le genre naturaliste. Certainement attiré par l'environnement de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), qui était à l'époque l'un des peintres les plus appréciés de la ville éternelle⁵, Boel s'exerçait dans les portraits d'après nature d'animaux élevés en captivité recherchés par l'aristocratie romaine sur

les marchés internationaux (emblématiques, par leur richesse et leur variété, les « ménageries » des Borghese, des Orsini et des Barberini), sur la vague de cette manie du zoo et de la botanique qui commença à déferler à compter de la fin du XVI^e siècle. Avec Florence, Rome avait été l'un des centres les plus fervents de la peinture naturaliste et « scientifique » ; au fil du temps, des artistes hautement spécialisés dans ce genre s'y réunirent pour répondre à une demande de plus en plus importante d'œuvres dont le sujet est zoologique et botanique, dans lesquelles les traits d'animaux ou de plantes représentatifs étaient les plus proches possibles du sujet naturel.

C'est justement à cette période romaine intense du jeune Boel, encore peu connue, que peut se référer cet extraordinaire portrait d'un chien de chasse attentif à flairer le gibier à l'orée d'un bois. Peint avec un sujet vivant et « au naturel », le chien est probablement la première image d'un animal « à l'arrêt » et semble appartenir à l'antique race anglaise des *beagles*. Appréciée en particulier pour la chasse au renard et au lièvre, cette race fut améliorée au cours du XVI^e siècle, et comptait parmi ses admirateurs les plus illustres la reine Élisabeth I.

Mais comment, et à quel moment, des exemplaires de cette race arrivèrent-ils à Rome? Les nobles voyageurs anglais en visite dans la ville éternelle avaient été nombreux, et leurs dons aux prélats et aux diplomates étaient précieux et rares ; comme les chevaux de race, les chiens de chasse devinrent au XVII^e siècle l'un des présents les plus convoités et les plus précieux. Une trace semble avoir été conservée en ce sens. Hôte privilégié de la cour d'Élisabeth I, au cours de l'hiver 1601, le Duc de Bracciano Don Virginio Orsini – cou-

sin de Marie de Médicis et neveu du Grand-duc de Toscane – envoya à son beau-frère le cardinal Alessandro Montalto Peretti et à Ferdinand I de Médicis plusieurs exemplaires de formidables chiens de chasse qui lui avaient été fournis par les ministres de la Reine d'Angleterre⁶. L'exemple du duc romain raffiné est l'un des nombreux exemples que nous pourrions citer à une époque où l'art de la chasse constituait une activité essentielle de la vie aristocratique. Dans ce tableau, Boel représente l'animal avec une *maestria* subtile et un lien extrêmement étroit au modèle, en mettant en relief les caractéristiques propres de la race : un corps trapu et puissant, une tête large et arrondie, des membres secs et musculeux, une queue arquée, un poil court et touffu typique du pelage tacheté tricolore du *beagle*. Le chien devait certainement être le chien préféré d'un chasseur passionné qui avait commandé une peinture de son effigie afin de conférer à l'animal une mémoire impérissable sur les murs de son palais. Il s'agissait du moins des raisons qui avaient poussé le marquis Vincenzo Giustiniani à faire faire le portrait, par Nicolas Regner, de l'adorable « chienne Dame » dans le célèbre *Le Souper à Emmaüs* aujourd'hui à Potsdam⁷. Le cas le plus emblématique et universellement connu est toutefois celui du Comte Filippo Aldrovandi, qui demanda au Guerchin de faire le portrait de son molosse fauve, qui se trouve aujourd'hui au Norton Simon Museum de Pasadena. L'attribution à Pieter Boel et un commentant illustre sont confirmés dans les documents que nous possédons encore aujourd'hui. Parmi le mobilier d'origine du Palais des Comtes Caprara de Bologne, le portrait appartenait à la famille depuis le XVII^e siècle. En 1780, on en trouve la trace dans l'inventaire des biens de la comtesse Maria Vittoria

Caprara, épouse du marquis Francesco Montecuccoli.

Situé à l'étage noble des appartements d'apparat au bas de l'escalier de droite, la toile est décrite comme « un tableau qui représente un chien de chasse avec cadre [entaillé et doré] ». Aujourd'hui encore, contenu dans ce même cadre bolonais du XVII^e siècle, cette peinture avait été très probablement commandée à Rome par le cardinal Alessandro Caprara (1626-1711) ou par son frère, le Comte Alberto (1627-1691) – un puissant diplomate au service du cardinal Rinaldo d'Este qui fréquentait assidûment de nombreuses cours européennes.

Passant de descendant en descendant, la peinture demeura parmi les biens de la famille Caprara jusqu'en 1806, année pendant laquelle le Comte Carlo Caprara céda son somptueux palais, avec son mobilier et ses décorations, à l'Empereur Napoléon Bonaparte, qui l'avait choisi pour sa résidence italienne. En 1807 toutefois, il décida d'inclure cet édifice prestigieux et les objets rares qu'il renfermait dans la dot de sa nièce Joséphine Eugénie Beauharnais (1807-1876). En 1823, cette dernière épousa le Prince royal Joseph François Oscar Bernadotte, Roi de Suède et de Norvège depuis 1844 sous le nom de Oscar I. Par cette union, l'ensemble du patrimoine de Joséphine convergea dans le patrimoine de la maison royale suédoise. En 1837, le Prince vendit le palais de Bologne et ce qu'il renfermait au marquis Raffaele de Ferrari de Gênes, et fut ensuite transmis par héritage à son épouse, la marquise Maria Brignole Sale de Ferrari qui fut, comme l'indique une cartouche au dos du cadre d'origine, l'avant-dernière propriétaire du tableau de Pieter Boel. L'héritier universel de la duchesse fut le Prince Antonio Maria Filippo d'Orléans, Duc de

Montpensier, fils du Roi Louis-Philippe de France. À la mort de la duchesse, en 1888, il hérita du palais de Bologne qui comprenait encore une bonne partie de son mobilier et de ses décorations d'origine, outre le prestigieux titre de Duc de Galliera. Comme l'indique une seconde cartouche sur le cadre, le patrimoine de l'héritage comprenait également le beau chien peint par Pieter Boel pour les frères Caprara.

La caractéristique de l'œuvre de Boel est sa pratique du dessin sur des sujets vivants, entamée entre Rome et Gênes, et poursuivie à Paris, où il vécut à partir de 1660 et jusqu'à sa mort en 1674, à la cour de Louis XIV, en tant que peintre du roi et portraitiste des animaux de la ménagerie royale⁸. Parmi la centaine de feuilles avec des études d'animaux conservées au Louvre et dans d'autres collections d'Europe et d'Amérique du Nord, Boel observe la pose, les attitudes et les détails anatomiques de ses sujets. L'activité graphique intense du maître comprend de nombreuses études de chiens, sur des feuilles datant de la seconde moitié du siècle, dont certaines sont étonnement proches du *beagle* « à l'arrêt » des Comtes Caprara. La *Tête* aujourd'hui à la Dulwich Picture Gallery ou la grande étude dessinée et peinte avec *Dix-sept chiens de différentes races* aujourd'hui au Louvre, sont des exemples qui mettent en évidence des affinités pertinentes ; dans le chien en bas à droite sur cette dernière feuille, il semble en effet possible d'apercevoir notre *beagle*.

Des rapports étroits entre le portrait du *beagle* et d'autres peintures de Boel apparaissent de façon crédible dans le paysage qui trouve dans ce cas des réponses précises dans l'arrière-plan du *Gentilhomme avec chiens de retour de la chasse* au Cummer Museum of Art and Gardens, à Jacksonville, en Floride.

Sur cette grande toile, que nous datons à la moitié du siècle, le gentilhomme est peint par l'ami et collègue de Boel, Peter Thijs (1624 –1677), mais les animaux et le paysage montrent la grande expérience acquise par Pieter Boel en Italie, avant ses triomphes à la cour du Roi Soleil.

* Pour des raisons éditoriales, on publie un extrait de la fiche rédigée par Loredana Lorizzo dans *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, de F. Solinas, A. Amendola, catalogue de l'exposition de Tivoli, Villa d'Este, du 17 mai au 20 octobre 2013, Rome 2013, fiche n° 33, pp. 117-120.

¹ C. de Bie, *Het Gulden Cabinet*, Anvers 1662, p. 364.

² R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes 1674, p. 327.

³ A. Orlando, « Gli anni genovesi di Pieter Boel », dans *Paragone Arte*, 49, 1998 (1999), Série 3, 20, pp. 14-25.

⁴ M. Vaes, *Corneille de Wael (1592-1667)*, Rome 1925.

⁵ L. Lorizzo, « Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi stimato da Mario de' Fiori », dans *Rivista d'arte*, 5. Série, 1, 2011, pp. 283-311.

⁶ V. Orsini, *Un paladino nei palazzi incantati*, sous la direction de R. Zapperi, Palerme 1993.

⁷ A. Lemoine, Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri), ca. 1588-1667 : peintre, collectionneur et marchand d'art, Paris, 2007, fiche n° 33, p. 236. repr. n° 33, p. 237 ; repr. coul. p. 77.

⁸ M. Pinault Sørensen, *Sur le vif, dessins d'animaux de Pieter Boel (1622-1674)*, Paris 2001 ; P. Gallerani, *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*, Milan 2011.

GIOVANNI BATTISTA LANGETTI

(Gênes, 1635 – Venise, 1676)

Mercuré et Argos

Huile sur toile, 110,5 x 100,5 cm

fig. 6



Giovanni Battista Langetti, qui vécut dans le cœur battant du XVII^e siècle, est un peintre génois de naissance, mais vénitien d'élection. À son sujet, on ne dispose que de quelques informations biographiques, la plupart de sa vie reste encore un dilemme irrésolu. Son *corpus*, bien que se stabilisant sur un nombre très vaste d'œuvres, un peu plus de 140 peintures lui sont attribuées à ce jour¹, se compose hélas d'une petite quantité de travaux bien documentés. Rarement signées, ses œuvres ont été dispersées dans les collections et musées du monde entier, où elles passent ou sont passées souvent sous un autre nom. Sous le profil de la redéfinition chronologique de son catalogue, l'état des choses est tout aussi désolant. Le nombre des peintures datées ou datables avec certitude est en effet très modeste. Le recours constant à un répertoire limité de sujets et la pratique fréquente de la réplique compliquent ultérieurement les choses en rendant ainsi très insidieuse toute tentative d'établir de manière linéaire et claire la sériation de ses œuvres tout au long des vingt ans, ou un peu plus, de sa carrière fulgurante. En effet, Giovan

Battista mourut prématurément à l'âge de 41 ans.

Orphelin de deux parents, aucune information n'est disponible sur sa jeunesse et sa formation artistique. À partir des registres paroissiaux de Sainte-Sabine², l'église du quartier où Giovanni Battista naquit, on découvre que quelques-uns de ses frères, nés avant ou après, eurent comme témoins de baptême des membres de la famille des peintres Carlone, parmi les protagonistes les plus célèbres et appréciés sur la scène artistique génoise contemporaine. Une circonstance semblable met en évidence une étroite familiarité des Langetti avec les Carlone, et permet de supposer pour le père de notre peintre, Giovanni Cesare, une activité professionnelle liée d'une manière ou d'une autre à la pratique de la peinture. Ainsi, il est possible d'avancer l'hypothèse raisonnable que le jeune Langetti fut aidé et orienté dans son parcours artistique par les Carlone et, fort probablement, par Giovan Battista (1603-1683/84). Les sources moins récentes attestent que Langetti abandonna très tôt Gênes, et cela est confirmé par le fait qu'à ce jour aucune trace

concrète de son apprentissage ou d'une production effectuée durant sa jeunesse n'ait été trouvée³. D'après les propos du vénitien Marco Boschini (1613-1704⁴, la source principale du XVII^e siècle sur le peintre, le jeune Langetti, peu après 1650, entreprit un voyage de formation à Rome qui lui permis d'entrer dans la prestigieuse boutique de Pierre de Cortone (1596-1669). Quelques autres auteurs, supportés uniquement par le compte-rendu formel de ses œuvres les plus précoces, supposent un transfert successif du peintre à Naples ; un séjour qui marquera de manière considérable le style de l'artiste de l'exemple de Ribera (1591-1652) (un ascendant qui pourrait s'expliquer même, à vrai dire, seulement avec l'expérience romaine). Juste après la moitié de la sixième décennie, le peintre résida et travailla à Venise⁵. Compte tenu des suggestions des sources plus anciennes, les œuvres attribuables au début de l'activité de Langetti fournissent les conclusions les plus significatives relativement aux coordonnées stylistiques et aux influences qui en conditionnèrent le style et le langage. En premier lieu, affleure de manière évidente la référence caravagesque, mise en évidence par l'œuvre de peintres « naturalistes » de deuxième génération, tels que Giovanni Andrea De Ferrari (1598-1669), Gioacchino Assereto (1600-1649), Orazio De Ferrari (1606-1657), juste pour n'en citer que quelques-uns appartenant au milieu génois. Toujours à Gênes, il put certes se servir d'apports, pour ainsi dire, transalpins à travers les œuvres qu'Antoon Van Dyck (1599-1641) et Peter Paul Rubens (1577-1640) laissèrent dans le chef-lieu ligurien. Du contexte romain ou romain-napolitain, est également évidente la manière dont l'éventuel magistère de Cortone a été immédiatement absorbé par l'exemple retentissant de José de

Ribera, accueilli toutefois dans sa déclinaison la plus sévère, sombre, surchargée de *pathos* et tragique. Dès son arrivée dans la lagune, Langetti se retrouva à nouveau dans l'héritage génois de sa formation en restant, pendant un certain temps, dans la boutique de Giovan Francesco Cassana (1611-1691), élève et disciple génois de Bernardo Strozzi (1581-1644). La consistance pâteuse, la richesse et l'intensité chromatique de sa palette manifestent, en effet, des liens évidents avec la recherche d'effets brillants et lumineux de Strozzi, pétrie en même temps de l'exemple des grands maîtres vénitiens, du Titien dans sa période finale, de Véronèse, mais surtout du Tintoret, dont Langetti fut un grand appréciateur ; une référence idéale en ce sens. L'union de tous ces éléments contribua à la formulation d'un langage connoté par un réalisme dramatique, cru, sans filtres idéalistes, fondé sur la violence des contrastes de clair-obscur, sur l'intensité des effets lumineux sur les surfaces des corps (souvent caduques ou torturés) ; une tendance à forte connotation qui, dans la Venise de l'époque, se normalisa dans le courant pictural des soi-disant « ténébreux » et qui attira des protagonistes d'envergure, tels que Carl Loth (1632-1698), Antonio Zanchi (1631-1722) et, bien que pendant une courte période, également Luca Giordano (1634-1705).

La présente peinture est un exemple emblématique de cette phase stylistique spécifique de Langetti et, au sens large, du courant conduit par ce dernier. La forme cambrée du torse de Mercure, la turgescence de ses muscles, gonflés presque à l'excès, le contraste de clair-obscur avec lequel sont définies les masses et les volumes des corps, ainsi que le goût excentrique et par intermittence grotesque avec lequel est souligné le gonflement des joues du

messenger des dieux absorbé à souffler dans la flûte dans la tentative d'endormir Argos, sont tous des éléments qui, de façon évidente, proviennent de la composante propre à Ribera de la manière de Langetti. Les couleurs saturées et brillantes, ainsi que la touche arrogante du coup de pinceau, renvoient par contre aux préciosités exquisément vénitiennes de la palette de Langetti, tel que démontré par les bariolages roses dans les trouées du ciel à l'arrière-plan typiques du Titien.

La peinture fut présentée pour la première fois à la critique par Ewald qui l'attribua à Langetti, en rectifiant ainsi une attribution sans doute traditionnelle à Carl Loth⁶. L'attribution définitive de l'œuvre à la main du génois est effectuée par Marina Stefani Mantovanelli⁷ ; une attribution ultérieurement ratifiée par l'ample monographie publiée récemment par la chercheuse⁸. L'ajout de l'œuvre dans le catalogue de Langetti porte à trois le nombre de peintures dans lesquelles le peintre aborde le thème de Mercure et Argos, confirmant ainsi la pratique plutôt habituelle dans la production de l'artiste⁹. Contrairement aux deux autres versions, où les deux protagonistes sont représentés dans un champ visuel très étroit et rapproché, notre exemplaire se distingue par le souffle plus ample et aéré, moins asphyxique, de la composition, qui admet dans le champ de la figuration l'intrusion d'une insertion de paysage au riche feuillage ; sans doute un signe d'un possible dialogue déjà ouvert avec le disciple Carl Loth.

Ces informations, ainsi que l'usage plus modeste de la matière picturale, placent l'exécution de la peinture durant les cinq années comprises entre 1660 et 1665, à peu près dans la période qui suit les dates d'exécution de l'*Apollo et Marsia*, passé récemment

sur le marché antiquaire parisien.¹⁰

En ce qui concerne exclusivement l'individuation correcte des passages de collection de l'œuvre, la trace d'une provenance possible de la peinture du recueil Querini, que Stefani Mantovanelli indique pour la version actuellement présente dans le Palais Blanc de Gênes, n'est pas encore confirmée. Il faut d'abord souligner une différence, exactement du double, entre les dimensions réelles de notre peinture et celles attribuées par la chercheuse dans sa monographie ; une différence qui peut faire supposer à première vue l'existence de deux peintures différentes. Le passage de l'œuvre dans la collection d'Anacleto Frezzati indiqué pour l'exemplaire publié par Mantovanelli et documenté, dans notre cas, par la présence au dos d'une étiquette de l'antiquaire vénitien, attestent au contraire l'identification totale de notre exemplaire avec l'œuvre recensée par la chercheuse dans sa monographie, portant ainsi l'indication à une erreur d'impression ou de catalogage. Une comparaison avec la reproduction publiée par Stefani Mantovanelli confirme notre thèse ne faisant ainsi affleurer aucune différence de genre. En 1708, donc, dans l'inventaire *post mortem* du noble vénitien Francesco Querini est listé un « Mercure qui endort Argos, de *quartes* 7 et 9 de la main de Giovanni Battista Langiotti ». La peinture, dont on ne sait pas si les mesures indiquées comprenaient également celles du cadre qui l'englobait, avait donc un format presque carré ou quadroïde. L'unité de mesure de la *quarte*¹¹, à localiser dans la quatrième partie d'un *bras de soie* (68 cm) ou d'un *bras de laine* (63 cm), correspondant, plus ou moins, à 16/17 cm, indiquerait des dimensions approximatives de la toile Querini de 115 x 148 cm. Avec toutes les réserves de l'espèce et en te-

nant compte des réductions de format appliquées sur la peinture, notamment sur le côté vertical gauche, on peut, à titre dubitatif seulement, supposer une identification éventuelle de notre peinture avec celle listée dans l'inventaire Querini. La concision de la description et l'habitude de Langetti de produire

des répliques du même sujet ne permettent pas, pour l'instant, d'éclaircir la question de manière définitive. La toile Querini pourrait être en effet un quatrième exemplaire de ce sujet perdu par la suite ou pas encore retrouvé.

Davide Trevisani

- ¹ Voir la monographie complète et actualisée de M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei Tenebrosi*, Soncino, 2011 (auquel on se référera dorénavant, sauf indication contraire).
- ² M. Stefani Mantovanelli, « Giovanni Battista Langetti », dans *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 17, 1990, p. 43, notes 2 et 3.
- ³ C.G. Ratti, *Vita de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Gênes, 1769, p. 22.
- ⁴ M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco...* (1660), sous la direction de A. Pallucchini, Rome-Venise 1966, p. 578.
- ⁵ L'information provient du texte écrit de Boschini. Dans les pages de *La carta del navegar pitoresco*, publiée à Venise en 1660, l'auteur réserve ouvertement au nôtre quelques pas d'éloge qui laissent entendre que le nôtre était déjà actif à Venise depuis déjà quelques années.
- ⁶ G. Ewald, *Johann Carl Loth, 1632-1638*, Amsterdam, 1965, p. 135, fiche n° 689.
- ⁷ M. Stefani Mantovanelli, 1990, *idem*, pp. 75-76 ;
- ⁸ M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, p. 205, fiche 105, fig. n° 66.
- ⁹ Les deux toiles se trouvent à Gênes dans la Galerie du Palais Blanc (huile sur toile 99 x 122 cm, inv. N° 2602 ; M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, fiche 103, pp. 203-204, panneaux XLIV-XLV, avec bibliographie précédente) et en collection privée (huile sur toile, 99 x 75 cm ; M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, fiche 104, pp. 204-205, pan. XLVI).
- ¹⁰ M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, p. 27, 146, fiche n° 12, fig. 1 ; voir également V. Damian, *Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVI^e au XVIII^e siècle*, catalogue d'exposition de la Galerie Canessa, octobre, 2012, pp. 38-43.
- ¹¹ La source est *Tavole di Ragguaglio dei Pesi e delle Misure già in uso nelle varie Provincie del Regno col Peso Metrico Decimale. Approvate con Decreto Reale 20 maggio 1877, n. 3836*, Édition officielle, Rome, Stamperia Reale, 1877, p. 741.

PIETRO DANDINI,
dit **PIER DANDINI**
(Florence, 1646 - 1712)

Mort de Lucrèce
huile sur toile, 88 x 74 cm

fig. 9



Cette peinture, riche en intensité dramatique interprétative et formulée selon une approche de composition fortement théâtrale, présente en premier plan, au sein d'un espace obscur et apparemment indéfini, la figure d'une jeune femme avenante en train de se donner la mort avec un poignard long et affilé. Poignante dans son désespoir passionnel, la figure, éclairée par une froide lumière lunaire qui façonne presque avec cruauté la chair éburnéenne désormais sans vie et le visage aux traits marqués similaires à ceux d'un masque tragique, est décrite dans une pose très particulière, presque rotatoire, avec le regard et le bras gauche tournés, idéalement, vers les présents probables ou, au sens plus exclusif, vers une *élite* restreinte de spectateurs « morbides ».

La particularité descriptive du personnage permet de reconnaître Lucrèce, héroïne historique de la Rome antique, symbole traditionnel d'amour et de fidélité conjugales. Épouse de Collatinus, la vertueuse *maîtresse de maison*, très admirée des citoyens romains pour sa beauté et sa droiture morale, attira l'at-

tention de Sextus Tarquin, fils de Tarquin le Superbe qui, par un chantage impitoyable, la viola. Pour laver la honte subie par son agresseur et restituer ainsi à son époux son honneur, Lucrèce décida de se suicider dans la chambre nuptiale. Avant de mourir, elle laissa à ses proches une lettre dans laquelle elle expliquait les raisons extrêmes de son geste. Après avoir appris la vérité et les raisons de la mort de Lucrèce, son époux et ses proches se dressèrent contre Sextus Tarquin, qui fut contraint de s'exiler avec toute sa famille.

La particularité typologique de la figure et la restitution picturale, qui alterne des touches parfaitement lisses à des touches brisées et matiéristes, permettent d'attribuer avec conviction l'œuvre au catalogue autographe de Pietro Dandini, mieux connu sous le nom de Pier Dandini, étoile du firmament artistique florentin entre la fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant. Fils d'un vendeur d'épices, Ottaviano et de Domenica Monti, Dandini, né dans le chef-lieu toscan en 1646, fut initié dès son plus jeune âge à l'étude

de la peinture dans la boutique de son oncle, Vincenzo (1607-1675), maître parmi les plus appréciés de la moitié du XVII^e siècle. Après avoir achevé son éducation artistique suite à quelques voyages effectués notamment à Venise et à Rome, Pietro, à la moitié des années 1670, entama une activité autonome soutenue et très appréciée, marquée par d'importants mandats publics et privés liées principalement à *Casa Medici*, pour les familles patriciennes les plus en vue et dans de célèbres lieux de culte. Auteur de cycles spectaculaires dans des fresques, et d'intrigantes représentations sur toile, l'artiste élaborait un type de peinture désinvolte et agréable, oscillant principalement entre leçon de Cortona (1596-1669), richesse chromatique de Rubens (1577-1640) et tradition du dessin toscan.

Titulaire d'une école renommée, héritée de son oncle, Pietro mourut, empli de reconnaissances professionnelles, dans sa ville natale en 1712¹. Ayant fait l'objet de réflexions exégétiques et érudites

sur différents courants artistiques italiens du XVII^e siècle, la toile, déjà attribuée, non sans hasard, à l'« École de l'Italie septentrionale du XVII^e siècle », au vu des affinités de composition évidentes avec les œuvres de Francesco Del Cairo (1607-1665) et Pietro Ricchi (1606-1675), est relative à la phase extrême de Pier Dandini, comme on le déduit de la comparaison avec le retable *Martyre de Sainte-Ursule et ses compagnes*, réalisé en 1712 pour l'église Santi Clemente e Giusto de Volterra, aujourd'hui conservé, par mesure de précaution, dans les dépôts de la Pinacothèque Civique de Volterra². Presque superposable à l'une des compagnes de Sainte-Ursule étendue au sol au premier plan, la figure de Lucrece se distingue également par son affinité avec certaines œuvres de l'oncle de Dandini, Cesare Dandini (1596-1656), évidente dans le ton de porcelaine de la chair et dans l'interprétation passionnelle du personnage, synonyme parfait d'Éros et Thanatos.

Sandro Bellesi

¹ Pour la biographie et la liste actualisée des œuvres du peintre, voir S. Bellesi, *Catalogo dei pittori del '600 e '700 a Firenze. Biografie e opere*, I, catalogue des peintres des XVII^e et XVIII^e siècles à Florence. Biographies et œuvres, Florence, 2009, I, pp. 124-127 ; avec bibliographie précédente.

² Concernant l'œuvre, voir S. Bellesi, dans *Il Museo ritrovato. L'Arma dei Carabinieri in Toscana al servizio dell'Arte*, catalogue de l'exposition de Florence, Palais Pitti, du 21 novembre 2005 au 28 février 2006, sous la direction de S. Pasquinucci et A. Tartuferi, Livourne, 2005, pp. 38-39 n° 10 ; avec bibliographie précédente.

ANTONIO MOLINARI

(Venise, 1655-1704)

Esther et Assuérus

huile sur toile, 107 x 121 cm

fig. 12



Cette peinture représente la scène vérotestamentaire de l'évanouissement d'Esther, soutenue par les servantes devant son mari, le souverain Assuérus.

L'œuvre dispose d'une expertise menée par le professeur Camillo Semenzato, qui reconnaît la main du peintre vénitien de la seconde moitié du XVII^e siècle, Antonio Molinari.

L'historien d'art retrouve dans cette peinture une dérivation évidente de Zanchi, duquel il repopose le pathos dans les contrastes de clair-obscur et la contraposition des plans. La composition semble toutefois se caractériser par une « majeure fluidité mondaine grâce à laquelle Molinari sut anticiper les nouvelles tendances décoratives de la peinture du XVIII^e siècle »¹.

La figure de Molinari a longuement souffert d'un manque d'études systématiques. Bien qu'il y ait peu de documentations et qu'une littérature biographique successive à Ridolfi soit inexistante, nous savons qu'après un apprentissage initial chez son père Giovanni, il reçut une formation plus complète chez le peintre Antonio Zanchi (1631-1722)². Récemment, la monographie dédiée à Molinari par Antonio Craievich a permis de mieux encadrer cette personnalité artistique, dont l'incertitude d'état civil a longuement rendu difficile son

analyse, qui le situait indéfiniment et erronément à cheval sur les deux siècles. Héritier de plusieurs instances simultanément, d'une part la peinture de Zanchi, d'autre part les ténébreux et la grande culture de la peinture vénitienne d'histoire, le nôtre sut élaborer un langage original et invitant. Il sut se différencier de ses modèles de référence en accordant une attention majeure à la complexité des affections, en simplifiant les compositions désarticulées de Zanchi et optant pour un rendu plus cursif des drapés et profils des visages. Le fond sombre utilisé par les ténébreux devint dans ses œuvres une toile de fond théâtrale, dont les architectures complexes recréent l'ambiance.

Il devint renommé, également en dehors de la lagune, surtout grâce à ses peintures d'histoire, définies par la critique de véritables œuvres appartenant au genre de la peinture historique. Ces œuvres conçues avec des dimensions de « peintures de chambre » de la tradition émilienne, mettaient en scène des narrations historiques, demandant au peintre d'élaborer une verve narrative et des solutions de composition inédites et inusitées pour le format réduit choisi³.

À partir des années quatre-vingt du XVII^e siècle, il proposa à une clientèle

raffinée de collectionneurs des peintures qui, comme l'affirme Antonio Craievich, « présentent une sorte de schéma commun, avec les deux personnages principaux engagés à réciter le thème de base et les visages des assistants encadrés à l'arrière-plan, comme de véritables figurants d'une représentation théâtrale. Il est possible de remarquer une normalisation plutôt marquée effectuée à travers la création d'héroïnes abondantes au regard languoureux et avec l'expression absorbée, accompagnées de figures masculines vigoureuses. La disposition scénique est

toujours calibrée à travers les chiasmes des postures soulignées par l'alternance des ombres, alors que le peintre joue en contraposition les rondeurs blanches féminines aux anatomies masculines nerveuses au teint brun »⁴.

Cette normalisation mise en évidence ici s'adapte bien aussi à celle de notre peinture d'*Esther et Assuérus*. L'œuvre n'apparaît pas dans la monographie du peintre, cependant ce sujet est mentionné dans quelques inventaires de collections privées vénitiennes⁵.

Laura Marchesini

¹ Expertise autographe du prof. C. Semenzato, non datée (1967 ?). Expertise du prof. R. Palucchini 1973.

² Voir L. Moretti, « Antonio Molinari rivisitato », dans *Arte Veneta*, n° 33 (1979), pp. 59-69.

³ A. Craievich, « Antonio Molinari pittore di *historie* », dans *Arte Veneta*, n° 54, (1999), pp. 32-53 ;

⁴ A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, pp. 45-46.

⁵ Collection Alvise Mocenigo IV (A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, p. 287).

NUNZIO FERRAJOLI

(Naples, 1661 - Bologne, 1735)

et

FRANCESCO MONTI

(Bologne, 1685 - Brescia, 1768)

L'Enlèvement d'Europe

huile sur toile, 147,5 x 204 cm

fig. 5



La toile à quatre mains de Nunzio Ferrajoli et Francesco Monti s'inscrit dans le riche *corpus* d'œuvres que les deux peintres ont réalisé tout au long de leur carrière.

La réalisation du paysage fut confiée à Ferrajoli et la définition des figures à Monti. Cette amitié artistique fut appréciée par la clientèle et leurs œuvres entrèrent dans les collections bolonaises les plus importantes, dont Pellegrini, Boschi, Cavazza (qui en gardait 16), Beccari, Pignon¹. Les dimensions imposantes nous font penser à une commande importante, sans doute liée à la clientèle du cardinal Ruffo², que nous savons en possédait plusieurs, parmi lesquels il y avait un « Paysage de Nunzio, des broussailles sombres et obscures, les figures faites par Monti »³, qui présente des caractéristiques identiques à notre tableau.

Pour l'instant, cette hypothèse n'est toutefois pas confirmée. Le dépouillement des manuscrits de Oretti n'a hélas pas permis de formuler des hypothèses précises sur la provenance de la toile. Dans ces répertoires précieux, il manque très

souvent l'indication du sujet et des mesures, en rendant incertaine la superposition entre œuvre et citation.

Dans les années huitante du XX^e siècle, Roli fit connaître la peinture comme présente en collection privée à Carpi (Modène) dans un article dédié à la collaboration de figuristes et paysagistes dans le XVIII^e siècle à Bologne.

Renato Roli relève l'importance « de l'engagement de la part de Ferrajoli dans la conception de la vue de loin, prolongée par le cours diagonal de la masse colinéaire boisée qui dégrade vers la lumière de la marine ». Plus que jamais, il est possible de lire ici le « contraste optique provenant de la tradition méridionale de Salvator Rosa [...]. La vue du château et des monts lointains est justement imprégnée de la clarté qui, par la suite, inonde les villages de son élève direct Carlo Lodi. Pour cette vue, dont la datation pourrait se situer vers 1725, Monti a modelé, dirait-on même ciselé, des petites figures très raffinées et polies, comme dans les meilleurs moments »⁴.

Laura Marchesini

1 *M. Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese: Bologna Biblioteca comunale ms. B. 104*, index de E. Calbi, D. Scaglietti Kelescian, Bologne 1984, pp. 120, 156.

2 Hélas, nous n'avons pas eu la possibilité d'examiner le travail récent de M.A. Pavone, *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Rome 2013.

- 3 M. Oretti, *Notizie de' professori del Disegno*, Bologne, Bibliothèque communale de l'archigymnase, ms. B 131, c. 33 ; voir *Galleria di pitture dell'eminentissimo, e reverendissimo principe signor cardinale Tommaso Ruffo vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc. Rime, e prose del dott. Jacopo Agnelli ferrarese*, Ferrare 1734, p. 144.
- 4 R. Roli, « Paesaggisti e figuristi del Settecento bolognese: nuove aggiunte » dans *Paragone*, n° 8 (457), mars (1998), pp. 66-70, p. 67, ill. 49.

BARTOLOMEO MAZZUOLI

(Sienne, 1674-1749)

L'amour aveugle

terre cuite patinée, h 34 x 15 cm

fig. 1



Bartolomeo Mazzuoli fut le seul des dix enfants de Giovanni Antonio (1640-1714) à suivre le père et l'oncle Giuseppe (1644-1725) dans la profession de sculpteur. Élève du père, puis son collaborateur, il prit part dès son plus jeune âge aux activités de famille, en se distinguant cependant tardivement pour l'exécution d'œuvres autonomes. Sa première œuvre datable remonte à 1707 et fut réalisée lorsqu'il avait 33 ans, encore « sous la direction de son père et de son oncle Giuseppe », comme attesté par l'inventaire de Mazzuoli. Il s'agit de la grande sculpture marbrée représentant le *Cardinal Flavio Chigi qui accueille le Grand-duc Cosimo III dans sa Villa de Centinale*, conservée actuellement en ce lieu. Suite à la mort du père, en 1714, Bartolomeo devint l'assistant de l'oncle Giuseppe désormais âgé, qui lui confia d'abord les travaux les plus épuisants, comme l'ébauche des blocs de marbre. Parfois, il lui confia même l'exécution complète de statues, en se limitant à fournir le modèle, comme dans le cas des grandes figures du *Sauveur* et de la *Vierge Marie* sculptées

dans les années 1718-1721, pour accompagner la série des *Apôtres* dans la cathédrale siennoise. Après la mort de Giuseppe Mazzuoli, en 1725, Bartolomeo dut terminer les œuvres inachevées de son oncle, dont le monument à Marcantonio Zondadari, Grand Maître de l'Ordre de Malte, dans le Dôme de Sienne. En sus des œuvres en marbre (notamment des bustes et monuments funèbres) et en pierre (comme les *Saints ermites* et les autres figures qui peuplent le jardin de la soi-disant Tebaide de Villa Chigi à Cetinale), Bartolomeo a laissé aussi un vaste nombre de figures modelées en stuc tant à Sienne (Santa Mustiola, Santa Maria in Provenzano) que dans le territoire limitrophe (Cuna, San Quirico d'Orcia, Montepulciano, Sinalunga). Dans ces derniers travaux, l'artiste a souvent réélaboré des motifs tirés de l'œuvre de son oncle Giuseppe, étudiés notamment à travers les modèles conservés dans la collection de famille, qui listait également vingt-deux sculptures en terre cuite réalisées par Bartolomeo.

La belle sculpture en terre cuite pré-

sentée ici pour la première fois représente un Cupidon voilé ; un motif bien connu et surtout fréquent dans l'art funéraire, indiquant la douleur et le désespoir. Dans notre cas, cependant, ce même motif a une signification inverse par rapport à celle plus communément connue. En effet, le geste fait allusion au jeu farceur des enfants qui, en se couvrant les yeux, croient ne pas être vus. En face de nous se présente Cupidon, petit enfant turbulent de la déesse de l'amour Vénus, qui tient de la main l'arc pointé au sol et met le pied sur le carquois ; il vient peut-être de lancer une flèche et essaie de se cacher devant la victime, ou bien, notre figure veut tout simplement se référer au dicton universellement connu pour lequel l'amour est aveugle.

Notre exemplaire représente un ajout intéressant au catalogue du sculpteur et plastificateur siennois. Il propose la pose identique d'une autre sculpture ayant le même sujet, récemment attribuée à Bartolomeo¹, bien que de dimensions légèrement inférieures et avec certains détails différents, tels que le mouvement de la partie inférieure du corps ou la torsion de la tête.

L'exemplaire en question, aujourd'hui conservé dans la collection de l'Institut

d'art « Duccio Boninsegni » (Sienne), faisait partie, dans la seconde moitié du 18^e siècle, de la collection de Giuseppe Galgano Livi. L'inventaire, rédigé en 1778 à la mort de Livi, fournit une description minutieuse de cette sculpture, louant notamment le « corps de ce petit enfant [...] beau, bien proportionné, doux, et d'un dessin très gracieux » ; des aspects identiques à notre exemplaire. L'attribution significative à Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) exprimée à cette occasion, représente un témoignage valide de la considération qu'à l'époque l'on attribuait à l'exemplaire, surtout en vertu de l'excellente exécution. L'affinité du toucher, de définition plastique, entre ces deux versions, dans le rendu du corps nu, ainsi que dans l'expression vive du visage, caractérisée dans les deux statuettes par un sourire bien dessiné, doux et malicieux, incite à penser qu'elles ont été façonnées par le même artiste. La finesse d'exécution de certaines parties incite également à douter que de telles sculptures puissent être des modèles pour des œuvres plus grandes et d'un matériau plus précieux, mais qu'il s'agit plutôt d'objets autonomes conçus comme éléments de décoration de la maison après avoir été dûment peints ou dotés d'une belle base.

1 M. Butzek, fiche n° 11 dans *Scultura barocca. Studi in terracotta della bottega des Mazzuoli*, catalogue de l'exposition de Petroio-Trequanda (Sienne), Musée de la terre cuite, du 8 juin au 9 septembre 2007, de M. Butzek, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 46-47, ill. à la page 47.

GAETANO GANDOLFI

(San Matteo della Decima, Bologne 1734 -
Bologne 1802)*

Vénus pleurant la mort d'Adonis
fusain avec rehauts de craie blanche, sur papier
blanc légèrement jauni, 432 x 316 mm

au verso, au fusain : « G.G.f. 1800 »

fig. 3



L'Enlèvement d'Europe
fusain avec rehauts de craie blanche, sur papier
blanc légèrement jauni, 325 x 437 mm

au verso, au fusain : « G.G.f. 1800 »

fig. 4



Mercure et Argos
fusain avec rehauts de craie blanche, sur papier
blanc légèrement jauni, 322 x 434 mm

au verso : « G.G.f. 1800 »

fig. 7



L'Enlèvement de Déjanire
fusain avec rehauts de craie blanche, sur papier
blanc légèrement jauni, 438 x 314 mm

au verso, au fusain : « G.G.f. 1800 »

fig. 8



Cette série précieuse de quatre dessins fut présentée pour la première fois par Roli¹, qui l'interpréta comme une paire de *pendants* avec des faits mythologiques de type tragique : de la *Mort d'Adonis* à *L'Enlèvement de Déjanire* ; de *L'Enlèvement d'Europe* au *Mercur tuant Argos*. Au vu du paraphe qui apparaît au verso de chaque feuille datée 1800, les dessins se situaient dans la dernière phase de la carrière de Gaetano, bien qu'ils exhibaient une bonne tenue relativement au *ductus* sûr de la méthode graphique choisie - le fusain - et à la définition des valeurs de clair-obscur exprimées à travers les rehauts de céruse. Roli concluait sa rapide et influente dissertation sur cette *suite* de feuilles en supposant leur traduction picturale, sans pouvoir toutefois disposer à l'époque d'aucune œuvre du même sujet. Après quelques années, Andrea Bacchi² publiait la peinture de la collection privée représentant *L'Enlèvement de Déjanire*³, qui reprend fidèlement le schéma de composition mis au point dans le dessin, en transformant cependant sous une forme plus accentuée l'animation dynamique et convaincante des personnages tracés au fusain⁴. Une autre peinture qui, plus récemment, a attiré l'attention des chercheurs des Gandolfi, et également liée à un dessin de la collection Franchi, est le tableau représentant *Vénus découvrant le corps d'Adonis* (Paris, collection privée, huile sur toile, 113,5 x 81,5 cm)⁵; à travers l'étude des dessins publiés par Bagni et Donatella Biagi Maino⁶, l'on déduit que la feuille exposée ici constitue une étude, précédée par l'esquisse conservée à Philadelphia, *Academy of Fine Arts* (inv. PAFA 62) pour la peinture citée, où cependant l'idée élaborée par l'artiste ne coïncide pas avec le choix définitivement opéré. Le dessin préparatoire le plus proche de

la toile est celui publié par Biagi Maino (ce dessin, de collection privée, porte au verso « G.Gfi f. 1802 »)⁷, tandis que parmi les dessins de sujet mythologique conservés à la Pinacothèque nationale de Bologne, celui inventorié sous le n° 3695 est à attribuer à Gaetano, intitulé *Vénus et Adonis*, qui constitue, d'après la chercheuse, avec la feuille représentant *Orphée et Eurydice* (inv. n° 1691), le seul exemplaire du groupe de treize feuilles attribuées à Gaetano, sûrement de la main du maître et non de son copieur, hypothétiquement identifié sous le nom de Pietro Morisi, auquel l'on attribuerait le dessin avec *Vénus et Adonis* (inv. Pr /9) que Bagni⁸ considère, en revanche, de Gaetano. Aucune traduction picturale des deux autres dessins exposés ici n'est connue, mais l'on suppose que, comme les autres, ils étaient destinés à une décoration d'intérieur inspirée des thématiques d'origine classique si appréciées dans le milieu culturel bolonais, aligné, dès la fin du XVIII^e siècle, au même goût classique des Français. Commune aux quatre exemplaires graphiques, en plus de la technique et du matériel utilisés par Gandolfi, la composition étudiée se base, dans chacun des épisodes représentés, sur deux personnages principaux. Les deux épisodes de *L'Enlèvement de Déjanire* effectué par Nessos et de *L'Enlèvement d'Europe* développent, bien que dans un sens différent, l'un de manière verticale, l'autre de manière horizontale, le thème du contraste entre un personnage féminin, tracé avec des formes souples et une proportion classique, et celui masculin, rendu encore plus violent par sa nature sauvage. Zeus, transformé en taureau, enlève Europe, le centaure Nessos Déjanire. L'atmosphère des deux autres épisodes est plus paisible et mélancolique : dans un épisode, Hermès tue Ar-

gos après l'avoir endormi, surveillé par Héra qui transféra les yeux du géant sur la queue du paon ; dans l'autre, Vénus, accompagnée du petit Cupidon bandé, découvre le corps sans vie d'Adonis. Il existe une copie des trois feuilles avec *Mercuré et Argos, L'Enlèvement*

de *Déjanire et L'Enlèvement d'Europe* à la Pinacothèque Nationale de Bologne, appartenant au groupe cité de dessins mythologiques étudiés par Donatella Biagi Maino⁹.

Maria Cristina Casali Pedrielli

* Fiche tirée de ... *di bella mano. Disegni antichi della raccolta Franchi*, catalogue de l'exposition de Bologne, Collezioni Comunali d'Arte, du 15 février au 3 mai 1998, Bologne 1997, pp. 138-141, ill. n° 64, 65, 66, 67.

¹ R. Roli, « Un nucleo di disegni dei Gandolfi », dans *Prospettiva* (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, p. 297, ill. 5-8.

² A. Bacchi, *A collector choice*, catalogue de l'exposition de Trente 1987, n° 16.

³ P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologne 1992, n° 430 ; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Turin 1995, p. 410, n° 253, comme *Le meurtre de Nessus*.

⁴ Pour le dessin, voir également M. Di Giampaolo, *Dal disegno all'opera compiuta*, catalogue de l'exposition de Torgiana (Pérouse), Museo del Vino, du 29 octobre au 12 novembre 1987, Torgiana (Pérouse) 1987, n° 88.

⁵ P. Bagni, *idem*, n° 426 ; D. Biagi Maino, *idem*, n° 262, fig. 285.

⁶ D. Biagi Maino, « Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna », dans *Ricerche di Storia dell'Arte*, (1994) 52, p. 84 notes 25 et 26.

⁷ D. Biagi Maino, 1994, *idem*, p. 80 ill. 7 ; D. Biagi Maino, 1995, *idem*, n° 262.

⁸ P. Bagni, *idem*, p. 453 n° 429.

⁹ D. Biagi Maino, 1994, *idem*, pp. 79 et 83 notes 13-15.

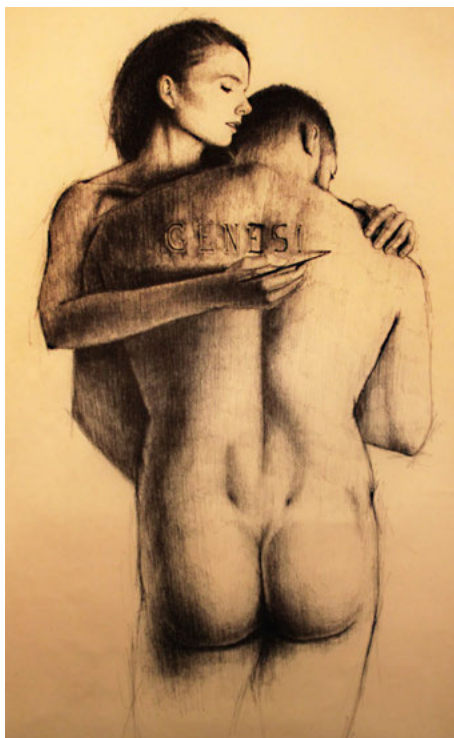
ROBERTO DI COSTANZO

(1985)

Adam et Ève

encre de Chine sur papier, 150 x 70 cm

fig. 10



Roberto di Costanzo a accepté avec enthousiasme de se lancer dans la réalisation d'une œuvre pour cette exposition sur la fidélité et la trahison. L'interprétation d'un thème si contemplé par les arts figuratifs s'avère particulièrement intéressante pour un artiste contemporain. La sensibilité de l'artiste fournit en effet une clé de lecture qui nous est proche sur l'un des mythes constituants de notre culture occidentale.

Roberto di Costanzo vit entre Rome et Paris. Il est portraitiste, illustrateur, peintre et professeur d'histoire du costume. Après l'Académie des beaux-arts de Rome, orientation scénographie théâtrale, poussé par le grand amour pour le théâtre, il accède au Centre expérimental du cinéma de Rome, où suivi par le Maître costumier Piero Tosi, son mentor, et par le scénographe Andrea Crisanti, il obtient son diplôme en scénographie, costume et décoration

pour le cinéma. Il développe en même temps son intérêt pour l'illustration qui le portera à travailler sur des projets éditoriaux importants, dont « L'Amore non ha fine » de Francesco Freda (Éditions Azimut), « Il Canto di Natale » de Charles Dickens (Éditions Azimut), « Fiabe di Alenuska » (Éditions Azimut), « Il Rifugio » de Marco Caputo (Nicomemo Editore), « Roma » et « Nina et Paris » de Paolina Sturni (Éditions Nomades), ces deux derniers en sortie en France, Suisse et Belgique. Après de nombreuses expositions personnelles en Italie, sur invitation de Pierre Cardin, il expose à l'Espace Cardin à Paris. Puis, également à la Maison de l'architecture de Rome et à l'Institut de culture française (Centre Saint-Louis). Il est actuellement professeur d'histoire du costume à l'Académie du luxe de Rome.

Laura Marchesini



Appendice

Texte et Catalogue des œuvres en italien

Testo e Catalogo delle opere in italiano

Galleria Maurizio Nobile

Maurizio Nobile comincia la sua attività di antiquario nel 1987 a Bologna nella prestigiosa cornice di Piazza Santo Stefano, specializzandosi in oggetti, sculture dipinti e disegni dal XVI al XXI secolo.

Nel 2010 apre una sede a Parigi in 45 rue de Penthièvre nel cuore antiquario della capitale francese.

Socio dell'Associazione Antiquari d'Italia e della SNA (Syndicat National des Antiquaires), Maurizio Nobile alterna a mostre in galleria la partecipazione alle manifestazioni antiquariali italiane più importanti, quali Biennale internazionale di Firenze, Biennale internazionale di Roma, Modenantiquaria, Gotha di Parma, MINT di Milano.

L'attività espositiva nelle sue due sedi, Bologna e Parigi, segue un fitto calendario annuale di presentazione delle novità, in partenariato anche con importanti manifestazioni quali Arte Fiera a Bologna e la Nocturne de Rive Droite a Parigi.

Da anni Maurizio Nobile persegue una politica di ricerca sul mercato dell'arte di opere inedite e di estrema qualità avvalendosi di costanti collaborazioni con i più importanti storici dell'arte nazionali e internazionali, quali Mina Gregori, Fernando Mazzocca, Paola Bassani Patch, Alfonso Panzetta, Nicola Spinosa, Nicholas Turner e altri.

L'impegno nella ricerca e il costante dialogo con il mondo della storia dell'arte l'hanno spesso visto nelle vesti di prestatore di opere per importanti mostre pubbliche.

All'attività espositiva ha sempre affiancato inoltre l'impegno editoriale di cataloghi d'arte, cominciata già nel 2008, per i quali si avvale degli studiosi più competenti del settore.

Maurizio Nobile crede infatti fermamente nell'importanza di rendere noti, non solo ai collezionisti, ma anche alla comunità scientifica e agli appassionati le nuove scoperte e le ricerche di storia dell'arte, estendendo la conoscenza ad un pubblico quanto più vasto di opere destinate ad una fruizione privatistica.

In quest'ottica si è inserita ad esempio la pubblicazione dell'intero fondo dell'artista americano, esponente del realismo magico, Jared French (Ossining NY, 1905-Roma 1988), acquisito dalla galleria nel 2009.

Il catalogo, volto a rendere noto, prima della dispersione sul mercato, l'archivio personale che l'artista ha conservato presso di sé fino alla morte, è stato particolarmente apprezzato per il valore di testimonianza e per i criteri di scientificità, ottenendo eccezionalmente il patrocinio dello Smithsonian *Archives of American Art* di Washington.

Importanti riviste d'arte quali *Beaux Arts magazine*, *Connaissance des Arts*, *La Tribune de l'Art* (sul web), *Objet d'Art*, *Antiquariato*, *Il giornale dell'Arte*, *Cose Belle Antiche e Moderne* e i quotidiani locali gli dedicano spesso articoli e redazionali relativi alle sue attività espositive.

Premessa

Per il terzo anno consecutivo ho deciso di proporre un catalogo tematico per la presentazione delle nuove acquisizioni della mia galleria. Il filo conduttore di queste trattazioni è l'idea di dare una chiave di lettura originale che abbia attinenza con la nostra contemporaneità e quotidianità, a partire dalla mia. Non posso negare infatti che le idee delle mostre nascano da episodi che mi riguardano da vicino e che condizionano o hanno condizionato la mia vita negli ultimi anni. D'altronde per me questo mestiere è una passione e da vero passionale ed istintivo quale mi considero sono il primo a "vivere" letteralmente le mie opere e a nutrire la mia anima con esse.

Nel 2010 la mostra *Fior di barba* è stata ispirata dalla mia curiosità di capire perché la barba fosse tornata di moda e indagare se vi fossero ragioni più profonde sottese ai mutamenti di gusto rispetto al virile ornamento. Avevo acquisito diversi dipinti importanti e tutti raffiguravano uomini barbuti, nei quali avevo l'impressione di rivedere i visi dei giovani d'oggi, e desideravo saperne di più.

L'anno scorso invece riallacciandomi al profezia maya che prevedeva la "fine del mondo" ho cercato di studiare le tracce di declino o rinascita attraverso le iconografie delle opere, proponendo la mostra *Fine o Rinascita? 2012-2013*. Il soggetto, all'apparenza universale, aveva per me anche un carattere autobiografico. La crisi economica ed un sensibile cambio di gusto nelle nuove generazioni di collezionisti ha imposto la fine di una metodologia di lavoro, per me come per altri colleghi, richiedendomi un'importante rimessa in discussione. Quest'anno il tema è tradimento e fedeltà. Un soggetto trasversale che riguarda la mitologia come la cristianità e che per la centralità che porta nella cultura occidentale merita di essere sondato. Ancora una volta la mia personale esperienza è stata di ispirazione. Prima di ogni fine si configura un cambiamento che la determini e questo mutamento può chiamarsi a volte tradimento. Ma il tradimento porta con sé il seme della fedeltà e viceversa, rappresentando entrambi semplicemente i due lati di una stessa medaglia. Il tema erotico legato alle infedeltà hanno per secoli interessato gli artisti, ma mi sono reso conto che questa diade tradimento/fedeltà si configura in molti altri aspetti della vita, di cui l'arte, attraverso le narrazioni mitologiche e bibliche, ha sempre dato conto. Abbiamo, il mio staff ed io, allora proposto questo taglio per l'interpretazione delle iconografie, ri-scoprendo quanto ancora ci parlino di noi e siano attuali gli insegnamenti di queste "favole" disegnate, dipinte o scolpite ormai secoli fa.

Maurizio Nobile

Fedeltà / Tradimento*

di Laura Marchesini

Perché una mostra sul tradimento e la fedeltà

La scelta di questa tematica, come accennava Maurizio Nobile nella sua premessa, scaturisce da un interesse personale e dalla volontà di dare una chiave di lettura originale e interdisciplinare all'esegesi delle opere. L'argomento si è profilato da subito molto interessante, perché dalla ricchezza e varietà di considerazioni che si possono sviluppare sul tema tradimento/fedeltà sono emerse istanze tra loro contraddittorie.

Va segnalato innanzitutto che esiste uno squilibrio negli studi tra l'interesse accordato al tema del tradimento rispetto a quello della fedeltà.

Ironico ma significativo è stato il primo *input* che questa ricerca mi ha dato. Circa un anno fa, quando è emerso l'interesse di occuparci di questo tema, mi recai in libreria decisa ad acquistare, se ce ne fossero stati, i volumi pubblicati di recente sull'argomento. Ebbi allora un fugace incontro con la libraia, che alla mia richiesta rispose: *non ricordo nessun titolo in particolare, ma troverà sicuramente solo libri sul tradimento!* La sua impressione divenne presto anche la mia.

La fedeltà, per sua stessa natura - ma questo lo vedremo nel testo - è trattata per lo più solo in opposizione al tradimento.

Per quanto riguarda il tradimento invece l'interesse degli studi ha trovato vigore negli ultimi anni. Il soggetto pare sia stato da sempre marginalizzato dalle scienze umanistiche e sociali come ha di recente rilevato il sociologo francese Sébastien Schehr, al quale si devono recenti e fondamentali studi sull'argomento¹. Questa marginalità nell'indagine del fenomeno pare invece in forte contraddizione con la centralità che la tematica riveste nel sentire contemporaneo. Lo Schehr scrive a tal proposito che *se guardiamo all'abbondante produzione cui esso ha dato luogo e alle opere che ha ispirato, è evidente che il tradimento turba e incuriosisce: questa tematica, è indubbio, "ci dice qualcosa" e ci chiama in causa*².

Se l'argomento risulta poco indagato dalle discipline umanistiche, ancor meno sentito pare dalla storia dell'arte³, che normalmente lo affronta solo

*** Dedico questo breve scritto a tutti coloro che, pur amandomi, mi hanno tradita.**

¹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008; *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011.

² S. Schehr, *Introduzione. Tradimento e scienze sociali*, in *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011, p. 8.

³ Fa eccezione il testo di M. Riccioni, *La fedeltà del tradimento. Taci, ascolta e (g)odi*, Roccafranca (BS), 2013.

incidentalmente. Per questo motivo ci è sembrato interessante proporre un approccio, seppur superficiale, attraverso l'arte.

Data la vastità e ricchezza di spunti a cui il tema tradimento/fedeltà si presta, non solo nella storia dell'arte, si rimanda agli studi più recenti⁴ per un approfondimento bibliografico che possa dare conto delle numerose sfaccettature dell'argomento, che nel nostro catalogo non hanno potuto trovare spazio per ragioni editoriali, funzionali e di coerenza con le opere presentate.

Metodologia

Cominceremo questa introduzione metodologica partendo con la definizione dei limiti di questa ricerca.

Le opere sono il filo conduttore e strutturante del nostro discorso, attraverso una formula ormai consolidata in alcune precedenti esperienze espositive ed editoriali⁵. La loro scelta è determinata da un doppio vincolo: temporale e materiale. Entrambi gli aspetti sono legati alla natura e metodologia del lavoro dell'antiquario.

Quello temporale è connesso alla vocazione della galleria Maurizio Nobile, che si occupa di disegni, dipinti, sculture italiani dal XVI al XVIII secolo e di arte contemporanea; il catalogo, il cui intento è anche quello di presentare le nuove acquisizioni, comprende dunque solo opere afferenti a questi secoli.

Per quanto riguarda quello materiale, si fa riferimento alla scelta delle opere, soggetta alla disponibilità di esse sul mercato dell'arte, ma soprattutto all'abilità dell'antiquario che le seleziona, investe e ricerca mettendo in campo esperienza, professionalità e sensibilità personale.

Ciò significa che la nostra trattazione risulta viziata in partenza da quella che si configura come una piccola grande forzatura nella scelta delle "fon-

⁴ Si vedano in generale le seguenti opere, con vasta ed bibliografia precedente: *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011; M. Marzano, *La fedeltà, o il vero amore*, a cura di M. Albertella, Genova, 2011; Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008; C. Javeau, *Anatomie de la trahisons*, Belval 2007; Z. Bauman, *Amore liquido: sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma, Bari 2006; N. Ben-Yehuda, *Betrayal and Treason. Violations of Trust and Loyalty*, Cambridge USA, 2001; J. Yanick, *La fidelite non plus*, Montreal, 2003; G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000; B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità - per - l'altro nella filosofia di Emmanuel Levinas*, Roma 1999; *Felonie, trahison, reniements au moyen age*, actes du III colloque international de Montpellier (Universite Paul Valery, 24-26 novembre 1995), Montpellier, 1997; M. Åkerström, *Betrayal and Betrayers: The sociology of Treachery*, New Brunswick, 1991; T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo: contratto e trasgressione*, Genova 1990; M. Nédoncelle, *De la fidelité*, Paris, 1953.

⁵ L. Marchesini, *Fior di Barba. La barba nell'Arte tra Sacro e Profano dal XVI al XX secolo*, cat. mostra Biennale int. dell'Antiquariato di Firenze 1-9 ottobre 2011, a cura di L. Marchesini, M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2011; L. Marchesini, *Fine o Rinascita? 2012-2013*, a cura di L. Marchesini, M. Nobile, S.G. Valdarno (AR), 2012.

ti", intendendo per fonti le opere e le loro iconografie, cioè i soggetti trattati. Questo limite apparente ci ha però spronati a distaccarci talvolta dalle interpretazioni tradizionali, costringendoci a vedere sotto nuova luce le tematiche iconografiche presentate e attingendo anche a strumenti investigativi non propri della storia dell'arte.

Dal punto di vista dell'analisi del tema si è proceduto cercando un approccio trasversale che consentisse, senza alcuna pretesa di esaustività, di utilizzare diverse chiavi di lettura.

Si è cercato di enucleare più chiaramente e semplicemente possibile le narrazioni di miti e racconti biblici, fornendo lo strumento primario di comprensione dell'opera.

Le considerazioni stilistiche e sulla figura dell'artista, sono state ridotte al minimo all'interno del testo e quelle esistenti sono solo funzionali alla comprensione dell'iconografia. La trattazione scientifica dedicata all'opera trova ampio spazio nell'appendice del catalogo, dove a ciascuna è consacrata una scheda.

Per ogni opera si è cercato poi, quando possibile, di enucleare rapidamente le ragioni per le quali l'arte di un determinato periodo era interessata a raffigurare un tema specifico, e quali valori vi attribuiva. Talvolta tradimento e fedeltà non si configuravano come il messaggio centrale di cui si faceva portavoce l'opera. Ad esempio nelle *Metamorfosi* di Ovidio, l'interesse della narrazione verte sugli aspetti amorosi e non specificatamente sulla loro natura adulterina. In quei casi è stato quindi necessario contestualizzare l'opera, fornendo alcune indicazioni di massima sulla presenza di tematiche affini in letteratura e ricostruendo grazie anche ad analisi e studi storici sulla società, i comportamenti gli usi e costumi dei nostri antenati.

Senza prescindere dalla necessaria lettura storica, si è cercato di andare oltre, enucleando gli insegnamenti universali di cui queste vicende si fanno portavoce, in quanto fondanti della nostra cultura dalla duplice radice greco-romana e cristiana. Per farlo ci siamo avvalsi di uno strumento un po' improprio per un catalogo d'arte: la psicoanalisi.

Non essendo chiaramente il nostro mestiere quello che si è cercato di dare sono suggestioni e possibili interpretazioni che permettessero di restituire in parte a noi contemporanei la lingua universale di amore, odio, passioni, debolezze, virtù, fedeltà e tradimenti di cui parlano ancora queste opere.

Nell'affrontare queste tematiche vi sono stati autori che più di altri hanno saputo suggestionare il nostro personale taglio interpretativo. Fondamentali sono stati gli studi dedicati al tradimento attraverso mitologia e biblica condotti da due psicanalisti junghiani, Aldo Carotenuto⁶ e James Hillman⁷.

⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012.

⁷ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999.

È noto infatti che si deve alla scuola di psicologia analitica fondata da Carl G. Jung una rivalutazione e comprensione dell'importanza che i miti antichi rivestono per l'uomo moderno⁸. Bibbia, poemi omerici e tragedie greche hanno formato da millenni i prototipi dell'universale umano, le immagini, e le storie simboliche atte a rappresentare le situazioni, i conflitti, i problemi, le contraddizioni della vita individuale e collettiva.

Le opere da noi analizzate altro non fanno che raffigurare questi miti e queste narrazioni. Non solo l'arte li ha mantenuti vivi ma, al vaglio dei secoli, li ha arricchiti di dettagli e di significati: superfetazioni passibili di interpretazioni. La storia infatti non è altro che un'interpretazione, frutto dell'epoca e della mentalità che la produce. Lontano dal voler mettere un punto allo studio di questo tema, questo breve scritto si configura come un semplice spunto di riflessione e come un nostro personale racconto di *fedeltà e tradimento nell'arte*.

1. Fedeltà non è per gli dei

1.1 Amore e Venere

*Eros è il nostro re,
colui che ci guida e ci governa*
Plutarco, Amat. 963e

Quando si cade vittime di una delle frecce del più piccolo e dispettoso degli dei, *Eros* o Amore⁹, tutti lo sanno, per uomini e divinità non c'è scampo. Dalle sembianze di fanciullo alato, nudo e dotato di arco e frecce, Amore è ritenuto il dio più potente dell'Olimpo.

Graves scrive che sarebbe nato contestualmente alla Creazione e che "uscito dall'uovo cosmico fu il primo degli dei, poiché nessuno degli altri sarebbe potuto nascere altrimenti"¹⁰, mettendo egli stesso in moto l'Universo¹¹. Tuttavia non vi è univocità sulle circostanze della sua nascita e più nota è forse la tradizione che lo riconosce come il figlio di Afrodite, mentre dubbia resta la paternità, per la quale coesistono diverse versioni. Alcune tradizioni

⁸ Per una trattazione generale dell'argomento si veda: C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino 1972 (prima ed. 1942); J. L. Henderson, *Miti antichi e uomo moderno*, Milano 1980.

⁹ La divinità nell'Antichità veniva chiamata *Eros* in Grecia ed *Amore* o *Cupido* a Roma. Per l'iconografia nell'Antichità si veda N. Blanc, F. Gury, *Eros in Lexicon iconographium mythologiae classicae* (LIMC), III, 1, München-Zürich 1986, pp. 850-1049.

¹⁰ R. Graves, *I miti greci*, Milano 1995, 15, a, b.

¹¹ R. Graves, *I miti greci*, Milano 1995, 2, b; J. Rudhardt, *Eros e Afrodite*, Torino 1999, pp. 24 e ssg.

propongono Ermete, quale dio fallico e quindi dedito all'atto amoroso; altre lo identificano con Marte, dio della guerra, dal quale avrebbe tratto la capacità di rinfocolare il desiderio nelle donne dei guerrieri; altre ancora tramandano il nome di Giove, padre anche di Afrodite, con la quale avrebbe avuto dunque un rapporto incestuoso incurante di ogni tabù, a dimostrazione del potere sovrano della passione sopra ogni cosa¹². Alle diverse versioni della sua nascita si accompagna un'altrettanto ampia varietà di termini che definiscono le caratteristiche di questa divinità. Il dio Amore aveva infatti la funzione di incarnare uno dei sentimenti umani più affascinanti e complicati, le cui sfaccettature non possono riassumersi in una sola parola.

I Greci immaginarono allora l'esistenza di fratelli di *Eros* a lui fisicamente simili ma diversi per temperamento. Tra questi vi erano ad esempio *Pothos*, l'amore che si prova nella languida mancanza, *Himeros*, il desiderio urgente che normalmente trova appagamento¹³, ed *Anteros*. Interpretato in maniera non univoca già nella mitologia classica, a partire dal Rinascimento *Anteros* poteva rappresentare sia il vendicatore di chi vede frustrati i propri sentimenti, sia il patrono dell'amore reciproco, sia il distruttore dell'amore, anche se, nella maggior parte dei casi, "la funzione dell'*Anteros* classico [...] era stata quella di garantire la reciprocità nelle relazioni amorose"¹⁴. Nei secoli XV e XVI, come ha rilevato per primo Erwin Panofsky, si assiste a una moralizzazione di *Anteros*: "i moralisti e gli umanisti di tendenza platonica erano inclini a interpretare la preposizione *anti* come 'contro', anziché 'in cambio di', trasformando così il Dio dell'amore reciproco in una personificazione di virtuosa purezza"¹⁵.

Questo fece nascere l'idea di una vera e propria contrapposizione tra i due fratelli *Eros* e *Anteros*.

La loro personificazione, sulla quale peraltro continuavano a esistere interpretazioni contraddittorie¹⁶, faceva corrispondere il primo all'Amore terreno e il secondo all'Amore celeste.

Non volendo certo ripercorrere l'intricato sviluppo di questa iconografia ba-

¹² Cfr. anche C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, p. 24.

¹³ C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, pp. 22-24.

¹⁴ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, p. 177.

¹⁵ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 177-178.

¹⁶ Nel poemetto allegorico *Cerva bianca*, di Antonio Fileremo Fregoso, pubblicato per la prima volta a Milano nel 1510, l'autore parla di *Anteros* come del figlio adulterino nato da Venere e Marte secondo il dettato ciceroniano nel *De natura deorum* (III 23, 59-60). Tuttavia distaccandosi dalla fonte classica Fregoso attribuisce ad *Anteros* una connotazione fortemente negativa. Dal padre Marte, dio della guerra, egli avrebbe ereditato doti guerriere che lo rendono "tutto marziale e furibondo e fiero" e irriducibile avversario di Amore (A. Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, in "Italiq", (on line) III 2000, pp.7-21, a pp. 12-14.

sterà ricordare che l'idea della lotta, tra i "due Amori", già presente peraltro anche nell'Antichità¹⁷, trova larga diffusione a partire dal Rinascimento sia in letteratura sia nelle arti figurative che danno vita a numerose varianti e caratterizzazioni di questa allegoria. Con intento moralizzante si diffondono scene che mostrano la vittoria di *Anteros* - l'amore divino - sul fratello. Tra le immagini più note, sebbene anch'esse non di univoca interpretazione, troviamo *Anteros* impegnato a distruggere l'arco e le frecce di *Eros*, Venere intenta a sculacciare *Eros* o a bendarlo con la complicità del fratello. L'immagine del putto bendato¹⁸ rappresentava sì il tentativo di indebolire l'Amore carnale e terreno, favorendo il fratello, ma paradossalmente gli conferiva un duplice potere su uomini e dei. La privazione della vista rimanda infatti immediatamente all'espressione "l'Amore è cieco" ossia l'amore rende insensibili ai difetti della persona amata; tuttavia la cecità del dio toglie la possibilità di controllare la direzione dei suoi strali. Uomini e dei devono ricordare che dall'imprevedibilità e casualità di questo sentimento nessuno può difendersi; sotto la sua dolce tirannia rientrano infatti non solo gli amori leciti ma soprattutto quelli più temuti, quelli fedifraghi¹⁹.

Probabilmente è in questa duplice veste di divinità soave e dispettosa che Mazzuoli raffigura il suo *Amor Cieco* (fig. 1)²⁰. Il putto paffuto ha la vista oscurata da un ampio drappo che gli avvolge la schiena priva di ali. L'assenza di questo attributo probabilmente si ricollega alla sua incapacità di volare in alto per raggiungere mete spirituali, che tuttavia forse egli agogna e desidera ardentemente contro la sua stessa natura. Pur tenendo stretto il suo arco Amore pesta simbolicamente la faretra abbandonata a terra, le cui frecce "velenose" sono causa di tormenti e tentazioni peccaminose. Nell'utilizzo ambivalente degli attributi della scultura è possibile leggere il riflesso di una cultura profondamente cristiana e ancora intrisa dei dettami della Controriforma, che non poteva certo approvare la libera celebrazione degli istinti carnali nella raffigurazione della divinità pagana Amore.

¹⁷ Esistono diversi bassorilievi antichi che presentano questa iconografia e che decoravano spesso l'ingresso delle palestre affianco alle effigi di Ercole ed Ermete. Nel *Dictionnaire des antiquités Grecques et Romaine* in particolare la lotta tra i due fanciulli alati è interpretata come lotta tra l'amore felice e quello infelice (<http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp>).

¹⁸ Per questa iconografia si veda l'imprevedibile saggio di E. Panofsky *Cupido cieco* edito in E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 135-183.

¹⁹ Nell'iconografia classica Amore non è mai cieco. Panofsky ricostruisce l'intricata vicenda dell'invenzione dell'attributo della benda o del velo sugli occhi, che compare inizialmente in Letteratura a partire dal XIII secolo (E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 147-148, 150).

²⁰ BARTOLOMEO MAZZUOLI (Siena, 1674-1749), *L'Amor cieco*, terracotta patinata, h cm 34x15; bibliografia cfr. M. Butzek, scheda n. 11 in *Scultura barocca. Studi in terracotta dalla bottega dei Mazzuoli*, cat. mostra Petri Museo della terracotta, 8 giugno-9 settembre 2007, a cura di M. Butzek, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 46-47, ill. a p. 47.

Il modellato della terracotta rende perfettamente le forme burrose del piccolo putto che sembrano molli grazie anche alla patina che ne esalta l'effetto epidermico del corpo. La bicromia della scultura accentua poi la distinzione tra il morbido incarnato chiaro e la resa più secca e spigolosa del drappo scuro che mosso dal vento aderisce alle rotondità infantili.

Dovremmo forse riconoscere ancora la duplice natura dell'amore nelle due figure di piccoli putti del dipinto di Giovan Giacomo Sementi (fig. 2)²¹ raffigurante una Venere dormiente?

Paredro della dea dell'Amore e della Bellezza, Cupido è infatti spesso raffigurato al fianco della madre. Sarebbe proprio la dea a dirigerne le frecce responsabili dell'insorgere del sentimento amoroso, che dalla sua nascita all'appagamento è posto sotto la tutela di questa divinità femminile²². Ella naturalmente non si cura di far differenze tra passioni lecite o illecite, la sua funzione è proprio quella di abbattere ogni tipo di gerarchia...soprattutto in amore.

Nel piccolo rame la dea addormentata viene svelata da un putto che fa cenno di far silenzio al suo complice un po' riluttante. I due paiono identici, ma gli atteggiamenti ne tradiscono i caratteri profondamente diversi. Il putto di destra infatti resta in disparte e sembra incarnare la natura pacifica di *Anteros*, che dotato di fiaccola²³ - come descritto nel sonetto che l'umanista Paride Ceresara dedica ai due tipi di *Eros*²⁴- accende i cuori di divino amore; quello di sinistra invece non solo sembra nascondere dietro di sé "l'infame" faretra ma con l'atteggiamento furbetto e dispettoso, di chi sa di compiere una marachella, rivela uno spirito più irrequieto e certamente meno virtuoso.

Venere sprofondata nel sonno si mostra al riguardante in tutta la sua femminile bellezza. Come ricorda la Fortunati "questo dipinto deliziosamente indecente, che ripropone nella stagione neoveneta romana i celebri modelli di Tiziano, in una versione miniaturistica", ritrae probabilmente una donna reale la cui identità non potremo mai conoscere, come spesso accade per

²¹ GIOVAN GIACOMO SEMENTI, (Bologna, 1583 - Roma, 1636/42), *Venere dormiente*, olio su rame: cm 32,5x41; bibliografia: F. Giannini, scheda n. 9, in *Il prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra ("Incontro con la pittura", 17), Bologna 2009, pp. 50-52; V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e Profano*, cat. Mostra F.I.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologna 2 novembre 2011-22 gennaio 2012, Treviso 2011, p. 16.

²² C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, pp. 4, 24.

²³ Cfr. Rabano Mauro, *De Universo*, XV, 6; Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, VIII, 9, 80.

²⁴ Nel sonetto di Paride Ceresara sui due tipi di Amore, la cui fonte è l'epigramma dell'*Anthologia Graeca* attribuito a Mariano Scolastico, si fa la seguente descrizione del vero Amor: "sincero e netto" privo di faretra, arco e strali, con una fiaccola nella mano destra e quattro corone nella sinistra (A. Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, in "Italiq" (on line), III (2000), pp. 7-21, a p. 15.

i dipinti “de peintre incorrect”²⁵ secondo la definizione di Daniel Arasse²⁶. Quest’ultimo in particolare aveva dedicato un interessante saggio a questo genere pittorico, nel quale metteva in evidenza come l’intento erotico dell’opera sia quello di sollecitare contemporaneamente in chi guarda il senso della vista e del tatto. Alla visione del bel corpo, cresce il desiderio di toccarlo; tuttavia per ovvie ragioni - trattandosi di un dipinto e non di un corpo reale - il tatto resta frustrato mentre il senso della vista si eccita²⁷, arrivando a cadere nel voyeurismo.

1.2 L’adultera

Con la riscoperta della mitologia antica, accanto alle rappresentazioni delle singole divinità, come *Eros* e *Venere*, portatrici di significati allegorici, si affianca anche il recupero della letteratura mitologica. A partire dal XII secolo fino al Barocco e oltre, *Le Metamorfosi* di Ovidio ebbero un’influenza profonda sulla cultura occidentale in quanto permettevano l’accesso alla conoscenza mitologica, lasciata in secondo piano da secoli. Ad essa attinsero letteratura, musica e naturalmente anche le arti figurative. Il testo ovidiano rappresentava un repertorio mitologico ricchissimo e affascinante come un romanzo²⁸. Scrive Guthmüller che nelle *Metamorfosi* “si vide – in accentuazioni variabili a seconda del periodo storico e dell’ambiente culturale – un modello di arte narrativa e di stile, un testo istruttivo di morale e saggezza, un tesoriere del sapere dotto”²⁹.

Ma prima di ogni altro aspetto, nel recupero di questi miti si esprimeva certamente il gusto per la narrazione. Seguire le vicende degli amori divini era un piacere, allora come oggi, perché queste storie permettono un forte investimento emotivo. Gli dei costituiscono un modello, un paradigma di moralità e di comportamento, vederli invischiati nelle medesime “nostre faccende di cuore”, da un lato ci solleva, ci deresponsabilizza o comunque ci rende meritevoli di indulgenza, dall’altro nobilita la nostra condizione³⁰.

²⁵ V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e Profano*, cat. Mostra F.I.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologna 2 novembre 2011-22 gennaio 2012, Treviso 2011, p. 16.

²⁶ D. Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, p. 26.

²⁷ D. Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, pp. 123-173.

²⁸ Secondo la felice definizione di E. Robert Curtius in B. Guthmüller, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra ‘500 e ‘600*, cat. mostra Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997, a cura di C. Cieri Via, Lecce 1996, pp. 22-28, a p. 22.

²⁹ B. Guthmüller, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra ‘500 e ‘600*, cat. mostra Lecce, Fondazione Memmo, 7 dicembre 1996-31 marzo 1997, a cura di C. Cieri Via, Lecce 1996, pp. 22-28, a p. 22.

³⁰ G. Rosati, *Amori degli dei e contagio del desiderio*, in *Mythologica et Erotica. Arte e Cultura dall’antichità al XVIII secolo*, cat. mostra Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 2 ottobre

La particolarità del mito poi è quella di riuscire a trasformarsi continuamente “sull’onda dell’*esprit du temps*” e delle fantasie della coscienza collettiva³¹, fattore che ne determina un’estrema adattabilità ai valori di un’epoca. La narrazione viene reinterpretata per sottolineare di volta in volta gli aspetti che più aderiscono alla cultura del tempo.

In ogni caso lo scopo più o meno velato delle opere qui presentate, eseguite tra il Seicento e la prima metà dell’Ottocento, era quello di sollecitare fantasie lascive, un invito ad un’eterna primavera dei sensi, che la lenta ma progressiva liberalizzazione dei costumi aveva innescato nel sogno di un ritorno ai paesaggi ameni raccontati da Ovidio.

La forte carica erotica di cui questi miti si fanno portatori è infatti il fattore di maggior successo del loro diffondersi. Nell’Universo cristiano è la mitologia che autorizza lo spettacolo della nudità³². Sebbene la Chiesa e la morale fossero contrari alla incontrollata trattazione di tematiche del genere, ciò poteva avvenire proprio grazie all’intermediazione del mito, che spostava in una dimensione lontana e irreale, impulsi, passioni e sentimenti invece tanto presenti quanto pressanti perché propri della natura umana ad ogni epoca.

La dolce tirannia di Cupido, come si è detto, non risparmia neanche gli dei, inducendoli talvolta a comportamenti incongrui al loro *status*. Per Venere ad esempio l’infedeltà amorosa è uno dei tratti caratteristici.

Data in sposa dal padre Giove al brutto e deforme Vulcano, la dea non disdegna dapprima di prendersi come amanti gli dèi Marte ed Ermete, per anelare poi una serie di relazioni con avvenenti mortali, tra i quali il più noto è Adone³³.

Caduta infatti vittima di una freccia di Amore, scoccata per errore, la dea si invaghisce del giovane e bellissimo ragazzo. Completamente succube del sentimento si ritira a vivere con lui trascurando ogni suo dovere di divinità e smaniando continuamente per l’amato. Un giorno però, durante una battuta di caccia, il giovane cade vittima dell’aggressione di un cinghiale che gli sarà fatale. La dea, che già presentiva l’orrendo destino, accorre al grido di dolore di Adone, del quale può ormai solo stringere il corpo esanime³⁴. Il mito incontrò una grande diffusione anche nelle arti visive³⁵.

2005-15 maggio 2006, a cura di O. Casazza e R. Gennaioli, Firenze 2005, pp. 20-27, a pp. 24-25.

³¹ A. Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Milano 2010, p. 159.

³² D. Arasse, *On n’y voit rien. Descriptions*, Paris 2000, p. 26.

³³ Cfr. M. Gislon, R. Palazzi, *Dizionario di mitologia e dell’antichità classica*, Bologna, 2008 ad vocem; R. Graves, *I miti greci*, Milano 1995, ad vocem.

³⁴ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, X, 525-739.

³⁵ Per l’iconografia nell’Antichità si veda B. Servais-Soyez, *Adonis in Lexicon iconographium mythologiae classicae (LIMC)*, I, 1, München-Zürich 1981, pp. 222-229.

In questo disegno di Gandolfi (fig. 3)³⁶ il foglio a sviluppo verticale mostra il corpo riverso al suolo del giovane cacciatore sul quale scende dall'alto la premurosa dea accompagnata da Amore bendato, a sottolineare le circostanze casuali che hanno determinato l'innamoramento.

Benchè privo di una vera trama narrativa il mito diventa a partire dal Seicento uno dei più amati della letteratura. A renderlo così noto era stato soprattutto il poema che prende il nome dal suo protagonista, "Adone", scritto da Giovanni Battista Marino. Il poeta era riuscito a comporre un'opera di ben 4000 versi dedicati solamente alla descrizione del sentimento amoroso.

La grande novità introdotta non era costituita solo dallo scopo esclusivamente edonistico del componimento ma anche dall'inusuale ritratto dei due amanti: Adone giovane femminile e pusillanime rappresentava l'antieroe per eccellenza; Venere matura forte e lasciva non incarnava certo le virtù che più si addicevano ad una donna³⁷.

La dea fa il primo passo diventando parte attiva nella seduzione e non si limita, come sarebbe invece conveniente al gentil sesso, ad eccitare passivamente il desiderio maschile incarnando semplicemente un modello di bellezza e virtù³⁸. Ciò che infatti emerge è che del mito interessasse indagare gli aspetti licenziosi legati al sentimento amoroso più che i risvolti anti-morali di cui la vicenda è portatrice. La condizione della dea, sposata ad un marito che non ama e impostole in gioventù dal padre, rispecchiava un costume assai diffuso nel Seicento e nel Settecento. Venere è un'adultera e sceglie liberamente i suoi amanti, contravvenendo ad ogni regola sociale. Tuttavia questo nuovo modello di seduttrice intraprendente sembrava trovare molte adepti anche tra le mortali del XVIII secolo. Nel suo *Diario del seduttore* Kierkegaard mette in evidenza che vi è una graduale "neutralizzazione dei sessi nella seduzione"³⁹, essendovi donne che prediligono i timidi, davanti ai quali possono provare la loro superiorità. Il filosofo danese specifica poi che nell'approccio amoroso la reale timidezza aveva l'unico effetto di esporre l'innamorato alla crudeltà della concupita, che poteva facilmente farne l'oggetto di scherno. La tattica migliore risiedeva piuttosto nel simula-

³⁶ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Venere e Adone morto*, carboncino rialzato con gessetto bianco, carta bianca leggermente ingiallita, mm 432x316; sul verso a carboncino: "G.G.f. 1800"; bibliografia: R. Roli, *Un nucleo di disegni dei Gandolfi*, in "Prospettiva" (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, pp. 295-298, a p. 297, ill. 5; P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologna 1992, p. 452, n. 428; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", (1994) 52, pp. 75-84, a p. 84 nota 25; M. C. Casali Pedrielli, scheda n. 67 in *...di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi*, Bologna 1997, pp. 138, 141.

³⁷ Cfr. G. B. Marino, *Adone* a cura di Emilio Russo, Milano, 2013.

³⁸ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 24.

³⁹ S. Kierkegaard, *Diario del seduttore*, Roma 1993, p. 44.

re timidezza al fine di incoraggiare la donna ad avvicinarsi facendo cadere le barriere tra i sessi e poi sfoderare le armi della “virilità conquistatrice”⁴⁰. Al di là delle migliori tecniche d’approccio, questa audacia femminile, sebbene relegata all’ambito degli amori illeciti mitologici, solleticava le fantasie legate al gioco fra i sessi ed era il riflesso di una società che soprattutto a partire dal Settecento viene via via contaminata dal libertinaggio e dai suoi dettami. Il tema dell’adultera diventerà particolarmente caro alla letteratura dell’Ottocento, che darà avvio ad un vero e proprio genere con il famoso romanzo di Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1856)⁴¹.

1.3 Il traditore e la tradita

Il traditore più indomito dell’Olimpo resta senz’altro Giove, i cui amori fedifraghi trovano ampio spazio nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

Sebbene sposato con Giunone, Giove non disdegna animare la noiosa vita da sovrano con frivole incursioni sulla terra. A fare le spese delle sue voglie irrefrenabili sono infatti di norma giovani fanciulle, per lo più vergini, alla vista delle quali Giove resta sedotto.

Incurante dei suoi legami matrimoniali e del volere della concupita, il dio si ingegna immediatamente per ottenere le grazie “dell’amata”, alla quale si avvicina con l’inganno assumendo di volta in volta le sembianze di animali o elementi inanimati.

Così un giorno vedendo la giovane Europa, figlia di Agènore re di Tiro, giocare sulla spiaggia insieme alle sue ancelle, se ne innamora. Convocato al suo cospetto il figlio Mercurio, ignaro dell’innamoramento paterno, gli chiede di sospingere uno degli armenti del sovrano verso la spiaggia. Come dice Ovidio “maestà ed amore non vanno d’accordo, non possono convivere”, così Giove è costretto ad assumere l’aspetto di un toro per mescolarsi agli altri bovini e avvicinare Europa senza insospettirla. L’aspetto bellissimo della bestia dal candido manto e dal carattere mansueto attira la giovane che, incuriosita dall’atteggiamento insolitamente accondiscendente della bestia, ne decora dapprima le corna con ghirlande di fiori e infine decide di cavalcarlo.

Il dio allora balza in acqua e si dirige al largo con la sua preda. Condotta la fanciulla nell’isola di Creta, Giove rivelerà la sua vera identità per possederla e concepire assieme a lei tre figli: Minosse, futuro re di Creta, Radamanto e Sarpedonte⁴².

⁴⁰ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall’Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 211.

⁴¹ Cfr. T. Tanner, *L’adulterio nel romanzo*, Genova 1990.

⁴² P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, II, 836-875.

Il mito è molto presente nella arti figurative sin dall'Antichità⁴³ sia per le sue implicazioni simboliche, legate al fatto che il nostro continente trae il nome da questa fanciulla tradotta dall'Asia in Grecia⁴⁴, sia per l'aspetto meramente legato alla vicenda "amorosa", quella su cui porta il nostro interesse. Il mito è illustrato in mostra da due opere: un disegno di Gaetano Gandolfi e una tela a quattro mani di Nunzio Ferrajoli e Francesco Monti.

Nel disegno di grande formato del Gandolfi (fig. 4)⁴⁵ è raffigurato il momento in cui il toro compie il balzo verso l'acqua imponendo alla giovane, colta di sorpresa, di afferrare con vigore le corna dell'animale. Gli elementi descritti da Ovidio sono rispettati, il toro porta una ghirlanda di fiori al collo e sullo sfondo le ancelle si disperano per la perdita della compagna. Il tratto di matita morbido e pastoso contribuisce ad esaltare la sensualità del corpo della giovane in primo piano, le cui forme sono messe in valore dalle vesti mosse dal vento e dai gesti, solo apparentemente disarticolati, della fanciulla.

Nella tela di Monti e Ferrajoli (fig. 5)⁴⁶ la narrazione del mito non pare invece essere centrale all'opera. La grande composizione privilegia la descrizione del paesaggio silvestre, indagando tutte le sfumature del verde della vegetazione, la cui varietà è puntualmente descritta nelle piante in primo piano. Alla selva scura si contrappone nella parte sinistra un'apertura sul cielo e sul mare che, come una macchia grigio azzurra, dà luce alla composizione. I colori in questa parte si compenetrano: l'azzurro del cielo si confonde con il grigio del mare, che a sua volta riflette il verde della terra. Allo stesso modo le vesti di Europa si confondono con i flutti marini che circondano i due amanti pronti a scomparire all'orizzonte. La fanciulla ben salda alla sua improvvisata cavalcatura rivolge un ultimo saluto – o una

⁴³ Per l'Antichità si veda M. Robertson, *Europe I*, in *Lexicon iconographium mythologiae classicae* (LIMC), IV, 1, München-Zürich 1988, pp. 76-92; per l'arte del XVII-XVIII secolo si veda *Il mito di Europa: da fanciulla rapita a continente*, a cura di A. Luchinat C., Firenze 2002.

⁴⁴ Il mito continua col racconto sui fratelli di Europa, che partirono in varie direzioni per cercare la sorella: tra questi Cadmo che giunse nella Grecia continentale e qui fondò Tebe; a lui è attribuita la trasmissione dell'alfabeto dalla Fenicia alla Grecia. In generale il mito rappresenta un movimento di civiltà da Oriente a Occidente e il nome Europa, dato ai territori occidentali, riflette questo spostamento (L. Passerini, *Il mito d'Europa. Radici antiche per nuovi simboli*, Firenze, 2002, pp. 16-17 e ssg.).

⁴⁵ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Il ratto di Europa*, carboncino rialzato con gessetto bianco, carta bianca leggermente ingiallita, mm 322x434; sul verso a carboncino: "G.G.f. 1800"; bibliografia: R. Roli, *Un nucleo di disegni dei Gandolfi*, in "Prospettiva" (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, pp. 295-298, a p. 298, ill. 7; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", (1994) 52, pp. 75-84, a p. 79, ill. 5.

⁴⁶ NUNZIO FERRAJOLI (Napoli, 1661-Bologna, 1735), FRANCESCO MONTI (Bologna, 1685- Brescia, 1768), *Ratto di Europa*, olio su tela, cm 147,5x204; bibliografia: R. Roli, *Paesaggisti e figuristi del Settecento bolognese: nuove aggiunte*, in "Paragone", n. 8 (457), marzo (1998), pp. 66-70, a p. 67, ill. 49.

vana richiesta d'aiuto – alle compagne che corrono esterrefatte e impotenti verso la riva. Questo ratto sembra tuttavia godere della benedizione o meglio dello “zampino” di *Eros*, la cui intromissione è ben esplicitata dal gruppo di amorini che volteggia sui due fuggitivi.

Il *raptus* amoroso che coglie Giove sarebbe da ascrivere secondo Calame a *Himeros*, la cui natura abbiamo brevemente descritto all'inizio. Questo aspetto del dio dell'Amore indicherebbe il desiderio urgente e impulsivo di possedere, da parte di chi ne è colto, la persona concupita. Enucleato sia nella poesia melica che epica, il termine sta ad indicare gli amori asimmetrici, ovvero non solo non corrisposti ma in cui vi sia anche disparità di età tra l'innamorato, normalmente più anziano, e l'amato più giovane. Questo tipo di sentimento trova sempre un suo finale appagamento per questo caratterizza gli amori fedifraghi di Giove, a cui nessuna bella può opporre un'efficace resistenza⁴⁷.

Nonostante sia un dio anche Giove come gli umani deve tuttavia giocare d'astuzia per nascondere le sue scappatelle alla consorte Giunone. La figura della dea oltraggiata compare nel mito della ninfa Io. Giove sedotto dalla beltà della giovane figlia del dio Inaco, dapprima cerca di convincerla inutilmente con le parole, poi passa all'attacco nascondendo “la terra per un gran tratto sotto una fitta caligine per rapirle il pudore”. Giunone che casualmente rivolge in quel momento lo sguardo sulla terra si insospettisce per il verificarsi dell'inusuale fenomeno atmosferico e decide di scendere sulla terra alla ricerca del marito. Giove temendo e attendendosi una sua incursione si sbriga a tramutare Io in una bellissima vacca. Alla vista della bestia Giunone la chiede in regalo sospettando si tratti appunto dell'amante del coniuge e Giove seppur a malincuore è costretto a cederla. La dea allora affida il bovino al suo fedele servitore Argo, che dotato di cento occhi sembra il miglior candidato per sventare possibili tentativi di sottrazione della prigioniera da parte del fedifrago re degli dei. La grande sofferenza di Io trasformata non può che commuovere il suo innamorato, che invia Mercurio ad uccidere il suo carceriere. Figlio e fidato servitore, Mercurio si finge dunque un pastore e suonando la zampogna conduce gli armenti proprio dove alberga Argo. Quest'ultimo affascinato dal suono soave dello strumento gli chiede di intrattenersi con lui per poterlo ascoltare. La dolce melodia, seppur a fatica, fa lentamente addormentare i cento occhi di Argo, che sprofondato nel sonno, viene decapitato da Mercurio con una spada ricurva. Appresa la notizia della sua morte, Giunone decide di decorare la coda del pavone, animale a lei sacro, con i cento occhi del suo fedele servitore⁴⁸.

⁴⁷ C. Calame, *I Greci e l'eros. Simboli, pratiche e luoghi*, Bari 1992, p. 41.

⁴⁸ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 583-747.

La tela di Giovanni Battista Langetti e il disegno di Gaetano Gandolfi sono dedicati a quest'ultima parte della narrazione del mito, raffigurando rispettivamente il momento in cui Mercurio riesce ad addormentare Argo e la successiva decapitazione di quest'ultimo.

Il dipinto del Langetti (fig. 6)⁴⁹ ha un impaginato verticale nel quale costringe, al dire il vero con grande maestria, i mezzi busti dei due protagonisti, riuscendo ad arricchire la composizione di numerosi dettagli che rimandano in maniera particolareggiata alla narrazione mitologica. Gli attributi di Mercurio sono messi in evidenza: spicca la lucentezza del suo copricapo alato così come in primo piano è messa l'elsa della spada che presto colpirà Argo. Tra i due poi fa capolino lo sguardo innocente della povera lo trasformata in vacca, che contrariamente al dettato delle fonti presenta un manto marrone e non bianco. La muscolatura dei due personaggi è vigorosa, quasi un motivo firma del Langetti, che è capace di modulare con piacevole contrasto i bruschi passaggi dell'incarnato dal rosato al rosso sanguigno caratteristici del maschile vigore giovanile. Così le mani e le guance rigonfie di Mercurio avvampano di rosso nello sforzo di suonare lo strumento. Argo infatti "per quanto sopore gli scenda su una parte degli occhi, pure col resto continua a vegliare"⁵⁰, ma il suo corpo già si ripiega su sé stesso e cala nell'ombra di un tramonto soprannaturale, rosa e azzurro, che tutto avvolge di una luce calda.

Il disegno di Gaetano Gandolfi (fig. 7)⁵¹ racconta l'epilogo della vicenda. Vinto finalmente dal sonno, Argo è decapitato da un Mercurio particolarmente disinvolto e calmo, al punto che non pare affatto disturbato dall'arrivo di Giunone alle sue spalle. La dea come semplice spettatrice della scena cruenta scende elegantemente da sinistra su una nuvola, accompagnata dal pavone che già sfoggia la livrea dai cento occhi. Anche lo questa volta non partecipa, ma anzi si allontana placidamente mostrando le terga e aggiungendo quindi un elemento verosimile allo scenario campestre, piuttosto che un richiamo allusivo al mito stesso.

Non sono i sentimenti ad essere messi in gioco in questa opera, né Mercu-

⁴⁹ GIOVANNI BATTISTA LANGETTI, (Genova, 1635 - Venezia, 22 ottobre 1676), *Mercurio e Argo*, olio su tela, cm 110,5x100,5; bibliografia: M. Stefani, *Giovanni Battista Langetti: il principe dei tenebrasi*, Sencino, 2011, pp. 205, fig. 66.

⁵⁰ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 685-687; per l'iconografia nell'Antichità si veda N. Icard-Gianolio, *Mercurius et Argus*, in *Lexicon iconographum mythologiae classicae* (LIMC), V, 1, München-Zürich 1990, p. 667.

⁵¹ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Mercurio ed Argo*, carboncino rialzato con gessetto bianco, carta bianca leggermente ingiallita, mm 322x434; sul verso a carboncino: "G.G.f. 1800"; bibliografia: R. Roli, *Un nucleo di disegni dei Gandolfi*, in "Prospettiva" (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, p. 295-298, a p. 298, ill. 8; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", (1994) 52, pp. 75-84, a p. 79.

rio né Giunone sembrano turbati dagli accadimenti, si ricerca piuttosto in questo bel foglio un equilibrio compositivo e formale già vicino al rigore del classicismo.

Il sospetto di Giunone, al palesarsi delle nubi sulla terra, non era dunque ingiustificato, e anche se il tradimento non è ancora stato compiuto da Giove, la percezione della dea gelosa, così come della persona gelosa è nella maggior parte dei casi fondata. Al comparire del dubbio la fiducia primaria che unisce i due coniugi è minata e se il rapporto sopravvive ciò accade per altre motivazioni. Chi per natura è geloso tenderà ad accompagnarsi con persone tendenzialmente fedifraghe, perché le loro psicologie, apparentemente opposte, non sono in fondo così distanti. L'individuo potenzialmente geloso si innamora di chi ha un bisogno altrettanto incoercibile di metterlo a dura prova; da parte sua il traditore ha bisogno della persona gelosa affinché eserciti un controllo su di lui ed un contenimento della sua tendenza. Il desiderio di tradire continuamente altro non nasconde che un'insaziabile sete di conferme, nella sfera affettiva ed erotica, che forse tradiscono qualche irrisolto affettivo.

I coniugi sembrano dunque invischiati in un rapporto nevrotico fatto di inganno, controllo e sospetto. Non ci sono in realtà né vittime né carnefici, ma semplici meccanismi inconsci che agiscono al posto delle rispettive volontà. Tuttavia la tradita ha un vantaggio⁵². Oltraggiata pubblicamente, lei, dea del matrimonio e immagine della donna per eccellenza dedita al marito, può dichiararsi platealmente la vera vittima del tradimento.

Interessante è la lettura psicologica che Carotenuto fa di questa figura mitologica. Lo psicanalista riconosce in lei gelosia, competizione e narcisismo: terribilmente colpita nell'amor proprio, sofferente e disperata, è autorizzata a compiere finalmente la sua vendetta su chi ha osato sottrarle l'amore⁵³, ovvero sulla "vittima" di turno: la ninfa Io.

1.4 "L'altra donna" e alcune considerazioni su ratto e stupro

Il mito di Giove ed Io prosegue infatti raccontando di come Giunone accecata dall'odio si vendica sulla giovane Io, facendola perseguitare dalle Erinni, che terrorizzandola incessantemente la costringono a fuggire per tutta la terra⁵⁴.

A ben guardare con la sensibilità contemporanea la vera tradita nei racconti mitologici pare sempre "l'altra", la concupita. Tradita dalla propria bellezza

⁵² A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012, pp. 123-126.

⁵³ A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milano 2013, pp. 53-55.

⁵⁴ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 724-727.

e dalla giovinezza incipiente diventa suo malgrado la vittima di un desiderio brutale, che le costa molto caro.

Un esempio su tutti è il mito che narra dell'amore del dio del sole Apollo per la ninfa Dafne, vergine consacrata.

Un giorno il dio del sole si prese gioco di Amore, sminuendone la potenza dell'arco. Cupido allora volendo dimostrare l'efficacia delle sue armi, trafisse con una freccia dorata Apollo e con una in bronzo, di opposto potere, la ninfa Dafne.

Impossessato all'istante da una cocente passione il dio insegue implacabilmente la ragazza, che lo respinge con altrettanta determinazione. A nulla valgono le lusinghe di Apollo che presto stanco di tutto quel parlare afferra la giovane ormai stremata dalla corsa. Dafne allora invoca il padre Peneo, divinità fluviale, chiedendo che il suo corpo resti inviolato come lei stessa aveva giurato. Peneo trasforma la figlia in una pianta di alloro, che da quel momento diventerà sacra ad Apollo⁵⁵.

Il mito di Dafne e Apollo ha suscitato da sempre un vivo interesse nella cultura greca e nei posteri, che ne hanno di volta in volta evidenziato i diversi *topoi*⁵⁶.

Uno degli aspetti che risulta interessante è l'emergere, nella tentata "seduzione forzata" di Dafne da parte del dio, del binomio fedeltà e tradimento relativo, non alla prassi amorosa, ma alle leggi della civiltà. Non vi sarebbe infatti nessuna differenza rispetto ad altri "amori divini" se la giovane in questione non avesse consacrato la sua verginità alla dea Artemide. Apollo travolto da passione è pronto a tradire le norme pur di averla. A restare fedele in questo caso è l'umano. Impossibilitata a punire il divino per la sua ignobile azione, può prestare fede ai propri propositi solo sottraendosi e andando incontro al sacrificio. Secondo la concezione Greca il desiderio

⁵⁵ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 450-567. La pianta di Alloro diventerà l'attributo del dio, che ornerà con esse la sua testa, la cetra e la faretra. L'alloro, simbolo di gloria e di vittoria, era usato quindi per incoronare vincitori, condottieri e poeti. Dal nome latino della pianta *laurus* deriva anche il nostro termine italiano laureato. Ancora oggi esiste infatti in Italia l'usanza di porre sulla testa dei giovani laureati una corona d'alloro (H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, München 1991, *ad vocem*; M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna 2004, *ad vocem*).

⁵⁶ Il mito è stato usato molto spesso in psicanalisi per delineare un rifiuto da parte della fanciulla del maschile, ed in generale il confronto con esso. Essa infatti si ripiega su sé stessa, trasformandosi in un vegetale, e non in uno casuale, ma nella pianta che simboleggia la giovinezza e l'immortalità, auto imprigionandosi in quello stato e privandosi della possibilità di evolvere, vietando a sé stessa la possibilità di vivere rapporti interpersonali (A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milano 2013, pp. 249-260 *passim*). Il mito era già stato utilizzato anche da Freud per simboleggiare *l'istintivo errore delle fanciulle all'atto sessuale*. Interessante a tal proposito è l'osservazione di Robert Graves, che ricorda come il nome *Dafne* altro non fosse la contrazione del nome *Daphoene* "la sanguinaria", cioè la donna in preda al furore orgiastico le cui sacerdotesse, le Menadi, si inebriavano masticando foglie di alloro (R. Graves, *I miti greci*, Milano 1995, p. 9).

sessuale è cosa naturale che non è di per sé da rigettare, ma piuttosto da assoggettare alla “civiltà”, seguendo le due fasi dell’espressione dei sensi: la verginità e la maturità⁵⁷. Ogni forzatura ad uno di questi stati deve essere punita.

Ciò che determina questo passaggio da uno stato all’altro nella donna è l’incontro con la sessualità. Essa deve esprimersi però in maniera assolutamente passiva. La fanciulla deve essere virtuosa e deve porsi unicamente come l’oggetto del desiderio, e nel caso dei miti desiderio divino, condividendo con lui l’estasi dei sensi. L’inganno con cui Giove ad esempio possiede le fanciulle, facendo perdere loro l’onore, non le rende colpevoli, prova ne è la “ricompensa” che normalmente viene loro riconosciuta: una gloriosa discendenza⁵⁸ o addirittura l’ascesa alla condizione divina⁵⁹. Essa è semplicemente funzionale alla trasformazione della loro condizione.

L’amore carnale consiste dunque in un congiungimento che è lecito se il desiderio è consacrato al dio e se avviene, tra mortali, all’interno del legame matrimoniale. Resa sposa la donna incarna i valori di madre e custode della casa, ma sarà anche portatrice di una certa sensualità. Come nel caso della moglie di Ercole Deianira, insidiata dal centauro Nesso⁶⁰, che verrà punito perché colpevole di forzare in questo caso la femminilità matura.

Nel disegno di Gaetano Gandolfi (fig. 8)⁶¹ si narra appunto del ratto non riuscito di Deianira da parte del centauro⁶². In questo bel foglio Nesso balza in primo piano sollevando la donna, sotto lo sguardo di Ercole che dal fondo si appresta a trafiggerlo con le sue frecce. Già sconfitto una volta dal

⁵⁷ O. Calabrese, *Mitologie dell’amore*, in *L’Amore dall’Olimpo all’alcova*, a cura di G. Macchi, Milano 1992, pp. 13-20, a pp. 17-18.

⁵⁸ M. R. Lefkowitz *Seduction and rape in Greek Myth*, in *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and medieval societies*, a cura di A. E. Laiou, Washington 1993, pp. 17-37.

⁵⁹ Come nel caso della ninfa lo venerata in Egitto come la dea Iside (P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, ed. Einaudi, Trento 2012, I, 747).

⁶⁰ O. Calabrese, *Mitologie dell’amore*, in *L’Amore dall’Olimpo all’alcova*, a cura di G. Macchi, Milano 1992, pp. 13-20, a pp. 15-16.

⁶¹ GAETANO GANDOLFI (San Matteo della Decima, Bologna 1734-Bologna, 1802), *Ratto di Deianira*, carboncino rialzato con gessetto bianco, carta bianca leggermente ingiallita, mm 438x314; sul verso a carboncino: “G.G.f. 1800”; bibliografia: R. Roli, *Un nucleo di disegni dei Gandolfi*, in “Prospettiva” (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, p. 295-298, a p. 297, ill. 6; M. Di Giampaolo, *Dal disegno all’opera compiuta*, catalogo della mostra, Torgiano (Perugia) 1987, pp. 88-89, n. 35; P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologna 1992, p. 456, n. 432; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in “Ricerche di Storia dell’Arte”, (1994) 52, pp. 75-84, alle pp. 79-80, ill. 5; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 410, nn. 252-253; M. C. Casali Pedrielli, scheda n. 64 in *...di bella mano, disegni antichi dalla raccolta Franchi*, Bologna 1997, pp. 138-139.

⁶² Per l’iconografia nell’arte antica si veda L. Kahil, *Deianeira*, II, 1, in *Lexicon iconographum mythologiae classicae* (LIMC), III, 1, München-Zürich 1986, pp. 359-361.

forte Ercole, il centauro si occupava di traghettare le persone oltre il fiume⁶³. Accettato di farlo anche per Deianira, tradisce la fiducia in lui riposta e accecato da *raptus* sensuale e da desiderio di vendetta nei confronti di Ercole, si dà alla fuga, alla quale le frecce dell'eroe metteranno tragicamente fine. Questo è l'ultimo foglio tratto dalle *Metamorfosi* di una felice serie di quattro eseguiti dal Gandolfi nel 1800. Allo stato attuale delle conoscenze solo due: *Adone e Venere* e *Il ratto di Deianira*, sono stati tradotti in pittura. Il disegno a differenza del dipinto corrispondente presenta una maggior leggerezza e freschezza. Il carboncino ben dosato con la biacca rende morbide le figure e ariosi i panneggi, che la pittura invece tende leggermente ad appesantire. Nel gruppo dei quattro la scena si articola sulla diade centrale dei protagonisti, alle spalle dei quali compaiono figure "comprimarie". In questo caso un goffo Ercole ricurvo su sé stesso è tratteggiato nell'atto di prendere la mira con arco e frecce. La figura mitologica del centauro, metà uomo e metà cavallo, simboleggia le passioni più ferine legate all'aspetto più istintuale e aggressivo della mascolinità⁶⁴. La lotta che si innesca tra quest'ultimo, e il marito di lei Ercole, sebbene non si annoveri propriamente tra una delle dodici fatiche dell'eroe, può ben rappresentare simbolicamente la lotta tra il caos e l'ordine, o il male e il bene, di cui egli impersona il restauratore. Le gesta di Ercole alludono alla lotta tra queste due entità a cui l'uomo è continuamente sottoposto⁶⁵.

Per quanto concerne la pratica del ratto bisogna tuttavia ricordare che i confini tra ciò che era condannato ma tuttavia tollerato non sono uguali ai nostri. Perpetrato nella casa del padre o del marito il rapimento della donna è punibile con la morte⁶⁶, come avviene in effetti nel mito di Deianira. Tuttavia esso resta una pratica tutto sommato accettata e praticata per ufficializzare i matrimoni combinati, la cui associazione con i ratti "eroici", le arti figurative contribuiscono a sottolineare⁶⁷.

Ciò che emerge alla lettura di questi miti è certamente la totale assenza di comunicazione, tra i sessi. Emerge l'impiego preponderante nei rapporti amorosi dell'uso della violenza a scapito della parola, elemento principe della seduzione. I Greci pare fossero completamente disinteressati ad essa.

⁶³ M. Gison, R. Palazzi, *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Bologna, 2008 ad vocem.

⁶⁴ H. Biedermann, *Enciclopedia dei Simboli*, München 1991, ad vocem.

⁶⁵ L. Ferry, *Imparare a vivere. La saggezza dei miti. Le radici della nostra cultura, una lezione sempre attuale*, Milano 2010, p. 223.

⁶⁶ M. R. Lefkowitz, *Seduction and rape in Greek Myth*, in *Consent and coercion to sex and marriage in ancient and medieval societies*, a cura di A. E. Laiou, Washington 1993, pp.17-37.

⁶⁷ D. Wolffthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, pp. 8, 21; questa concezione affonda le sue radici nell'Antica Grecia, ma è un tema ampiamente recuperato anche nel Rinascimento, dove assume la sfumatura anche di giustificare la violenza sulla donna.

Nella cultura greca si era soliti corteggiare piuttosto il padre della ragazza con regali e lusinghe. Il parere della donna non era richiesto, la sua inferiorità all'uomo sollevava quest'ultimo dalle fatiche della galanteria. Per piegare le donne ai propri desideri gli uomini si affidano più ad *Eros* che non al proprio fascino e soprattutto non giudicano necessaria la reciprocità, che viene ritenuta superflua anche in tutti i miti sinora incontrati. Pur non avendo elaborato un codice della seduzione, i Greci hanno comunque dovuto confrontarsi con essa. Era la norma infatti che i giovani uomini fossero oggetto delle *avances* dei più anziani. La relazione omosessuale era considerata l'unica tra pari, l'unica quindi che richiedesse l'impiego di "armi di persuasione" per convincere l'amato a concedersi. La seduzione introduceva in amore un concetto nuovo: la libertà di scelta e soprattutto il rispetto per essa⁶⁸.

Anche presso i Romani la situazione non è molto differente. Uno dei miti fondativi della civiltà Romana era stato proprio il Ratto delle Sabine, e atti di violenza e stupri ne costellavano la storia, anche leggendaria, delineandosi talvolta come dei veri episodi chiave. È il caso ad esempio dello stupro di Lucrezia moglie di Collatino, che portò alla caduta della monarchia e all'instaurazione della Repubblica.

La vicenda si svolge nel VI a. C., durante l'assedio della città d'Ardea, dove si erano riuniti i figli dei re assieme ai nobili. Gli uomini per ingannare le lunghe ore notturne avevano deciso di fare ritorno a Roma di nascosto, per spiare le attività delle proprie mogli durante la loro assenza. Tra tutti Collatino, sicuro della mitezza di carattere di Lucrezia, ne vantava le tante virtù di sposa. Aveva dunque invitato gli amici a sbirciarla di nascosto, per accertarsi di come castamente dedicasse le sue notti al telaio invece che al gozzoviglio come facevano le altre consorti lasciate sole. Qualche tempo dopo Collatino invitò a cena Sesto Tarquinio, il figlio del re Tarquinio il Superbo, che conosciuta meglio la donna si invaghì della sua comprovata castità. Sesto Tarquinio decise allora di tornare a trovare Lucrezia, all'insaputa del marito. Ottemperati i suoi doveri di sposa ospitale Lucrezia accompagnò l'ospite alle sue stanze ed ella stessa si ritirò nella propria. Tuttavia nella notte l'uomo colto da *raptus* "amoroso" si introdusse nel letto di lei e cercò di convincerla a fornicare. Quando dalle lusinghe l'uomo passò alle minacce, dichiarando che l'avrebbe disonorata uccidendola e mettendo poi al suo fianco il cadavere di uno schiavo, la donna cedette. Il giorno seguente la poveretta mandò a chiamare il marito, il padre ed un amico, e raccontato loro l'accaduto si tolse la vita, pugnalandosi al petto, dietro la promessa di essere da loro vendicata. I tre uomini si misero quindi a capo

⁶⁸ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, pp. 29, 34.

della sommossa che scacciò per sempre i Tarquini da Roma e determinò la fine della monarchia⁶⁹.

La castità e la sua fedeltà al marito erano per una donna il massimo valore. Il tradimento di esso, anche se non cercato volontariamente, meritava il pagamento di un tributo altrettanto importante: la vita di lei. Il suo sacrificio risarciva l'onore del marito, che in alcuni dipinti assiste all'atto senza opporvi resistenza⁷⁰. L'uso di questa leggenda aveva lo scopo di trasmettere l'importanza e la centralità della fedeltà della donna, la forza di questo messaggio era tale da far superare il secolare dibattito religioso relativo al suicidio, fortemente condannato dalla Chiesa⁷¹.

Il dipinto di Pier Dandini raffigura Lucrezia (fig. 9)⁷² riversa nell'atto di pugnalarsi il petto lasciato scoperto dalle vesti, dopo aver annunciato la violenza subita. Il soggetto celebrava le virtù coniugali di Lucrezia e invitava le spose a seguirne l'esempio. La tragicità della sua fine infatti era lodata quale estremo gesto compiuto allo scopo di preservare il suo onore ma soprattutto quello del marito. In realtà il tema moraleggiante costituiva spesso e volentieri solo un pretesto per dipingere donne discinte dalle nudità provocanti. L'incarnato ceruleo dei seni non è minimamente compromesso dalla tremenda ferita che la donna si sta auto infliggendo. Peraltro il fendente affonda nella parte destra del costato, lontano quindi da zone potenzialmente vitali, che chi realmente intenzionato ad uccidersi sceglierebbe. È innegabile infatti che la nostra Lucrezia, al di là dell'atroce gesto compiuto, esprima una certa sensualità. Il capo reclinato all'indietro, la bocca semiaperta e lo sguardo perso nel vuoto sono segnali ambigui che manifestano l'eterna e sensuale rivalità tra *Eros* e *Thanatos*.

Bisogna ricordare però che nell'Antica Roma lo stupro di Lucrezia non avrebbe avuto una tale risonanza se non fosse stato commesso dal figlio del sovrano. Sesto Tarquinio ha abusato della sua posizione tradendo non solo un patrizio nella sua autorità maritale ma, violentando Lucrezia, utilizza

⁶⁹ T. Livio, *Ab Urbe condita*, I, 57-59.

⁷⁰ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, p. 143.

⁷¹ Si faceva strada l'idea che il suicidio fosse una debolezza in stretto rapporto con la femminilità. Soggetti presi dalla storia antica permettevano quindi di dipingere una donna discinta; apparentemente il messaggio di lussuria trasmesso dal corpo nudo era sostituito dal significato simbolico che legava il suicidio alla femminilità. L'idea che si andava profilando, con l'arte del XVII secolo in particolare, era che togliendosi la vita la donna acquisisse potere e vantaggi non posseduti dalla donna vivente. Uccidendo il corpo, segno tangibile delle proprie esperienze e dei propri dolori, la donna perpetrava in realtà la propria individualità. Irrazionale o no questa fantasia sottintendeva un desiderio di controllare non solo il futuro, la morte e la vita ma anche di preservare la propria reputazione. La carica di lussuria e vizio che portava con sé la vista di un corpo femminile, mal si coniugava con l'idea di un eroismo virtuoso di cui queste donne si facevano portatrici (R. M. Brown, *The Art of Suicide*, London 2001, pp. 88-97; cfr. S. Stack, D. Lester, *Suicide and the Creative Arts*, New York 2009).

⁷² PIER DANDINI (Firenze, 1646-1712), *Lucrezia Romana*, olio su tela, cm 88x74; inedito.

quella forza che avrebbe dovuto riservare alla protezione della Patria⁷³. La violenza alla persona passa totalmente in secondo piano rispetto al tradimento della Patria.

Cinque secoli dopo la vicenda di Lucrezia, Ovidio compone il primo vero trattato dedicato alla seduzione: *L'arte di amare*. Sebbene l'attenzione alle tecniche dell'arte amatoria delineino un cambiamento dei costumi, presupponendo quindi la libertà di rifiuto, va ricordato che il corteggiamento era per lo più riservato alle schiave, alle cortigiane, alle affrancate o alle donne straniere. Severamente perseguiti dalla legge erano l'adulterio, la fornicazione o la seduzione di giovani fanciulle sotto la tutela paterna. Usare violenza comunque restava una pratica abbastanza diffusa e in qualche modo incoraggiata, Ovidio stesso scrive a riguardo: "È questa violenza che vuole la donna; [...] colei che assali in un impeto d'amore, chiunque ella sia, ne gode, e la violenza è per lei come un dono; se la lasci intatta ancora quando potevi averla, simulerà col volto gioia, ma avrà dispetto in cuore"⁷⁴.

La riproposizione di questi miti nelle arti figurative a partire dal Rinascimento, permette di riconoscere come effettivamente il ratto e lo stupro fossero portatori di una forte componente erotica, rafforzando la concezione dell'Antichità. La resistenza della donna aggredita, la sua paura, le vesti scomposte e i capelli sciolti erano elementi afrodisiaci. Secondo la mentalità del tempo inoltre la vergine costituiva il sogno proibito di ogni uomo. Le rappresentazioni delle aggressioni perpetrate ad essa consentivano quindi di visualizzare tali fantasie, permettendo agli uomini di sbirciarne morbosamente le forme altrimenti inaccessibili⁷⁵.

La considerazione della donna e della sua libertà di scelta nell'ambito affettivo e amoroso resta davvero assai marginale. La contrapposizione tra *Eros*, il dio dell'amore tragico univoco e passionale, e il fratello *Anteros*, sovrano sia dell'amore reciproco che dell'amore divino, era ancora tutta a favore del primo⁷⁶ e destinata a rimanervi probabilmente fino alle soglie della Modernità.

⁷³ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, p. 37; la componente politica della leggenda viene ripresa fortemente nell'iconografia settecentesca della morte di Lucrezia, dove la donna è assimilata alla figura della nazione esposta alle aggressioni dello straniero. Il corpo femminile spogliato è poi assimilato alla figura della *Verità* raffigurata appunto nuda (A. Agostelli, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo*, URL: <http://www.francoandreucci.com/AliceAgostelli.pdf>, pp. 1-30, a pp. 14-15).

⁷⁴ Ovidio P. Nasone, *Ars Amandi*, ed. BUR, Milano 2007, I, 669-678.

⁷⁵ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, pp. 17-22.

⁷⁶ J. C. Boulogne, *La conquista amorosa, dall'Antichità ai giorni nostri*, Vicenza 2008, pp. 24, 34.

E cosa si può dire della libertà di scelta nel tradire o nell'essere fedeli? Non meno complesse risultano queste dinamiche, le cui sfumature continuano a persistere nell'ambito biblico e cristiano.

2. Fedeltà e tradimento nel Cristianesimo

2.1 Il doppio volto della seduzione: Eva, la moglie di Putifarre, Ester

Adamo ed Eva non hanno certo bisogno di presentazioni. E soprattutto non ne ha bisogno lei la vera protagonista di questa storia Eva, la madre di tutti i viventi⁷⁷.

È lei "la prima in-fedele, notoriamente recalcitrante di fronte al mandato di obbedienza e capace di coinvolgere nella sua caduta l'intera Umanità"⁷⁸. Le motivazioni di quel gesto, le circostanze della vicenda, le conseguenze derivate dal peccato originale e le numerose interpretazioni possibili delle Sacre Scritture hanno dato vita nei secoli ad una letteratura ricchissima⁷⁹, che nell'arte ha trovato un altrettanto vivido risvolto iconografico⁸⁰. Non è certo questa la sede per dar conto del fervido dibattito critico sorto attorno all'origine dell'Umanità, basterà per noi però ricordare come la storia dei nostri progenitori sia da considerarsi centrale nella cultura occidentale⁸¹.

Kurt Flasch scrive a tal proposito che "Adamo ed Eva ci hanno accompagnato lungo la nostra storia, si sono mostrati malleabili e dalle svolte decisive dell'Occidente sono usciti ogni volta trasformati. Nella loro immagine finiscono così col rispecchiarsi grandi spinte sociali, intellettuali e artistiche. E proprio perché trasformabili sono rimasti presenze sempre vive"⁸², sulle

⁷⁷ Genesi, 3, 20.

⁷⁸ C. Limentani Virdis, *Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile*, in *Donne infedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, Atti del Convegno, Padova 2004, a cura di A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padova 2005, pp. 151-172, a p. 151.

⁷⁹ Si citano alcuni testi di riferimento senza alcuna pretesa di esaustività: F. E. Robbins, *The Hexaemeral Literature*, Chicago, 1912; J. Turmel, *Histoire des dogmes*, 6 voll., Paris 1931-66; N. P. Williams, *The idea of the Fall and Original Sin*, London 1972; B. Smalley, *The Study of the bible in the Middle Age*, Paris 1978; ; J. M. Evans, *The History of an Idea*, San Francisco, 1984; R. Graves, R. Patai, *Miti ebraici*, Milano 1990; H. von Reventlow, *Storia dell'interpretazione biblica*, Casal Monferrato 1999; G. Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma Bari, 1997.

⁸⁰ Cfr. F. Negri Arnoldi, *Eva in Bibliotheca sanctorum*, Roma 1961, II, pp. 351-353; M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte, musica*, Milano 1991, pp. 145-147; R. Ferrari, *Eva in Iconografia e arte cristiana*, a cura di R. Cassanelli, E. Guerriero, Cinisello Balsamo 2004, I, p. 641; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milano 2013, pp. 20-40.

⁸¹ P. C. Almond, *Adam and Eve in Seventeenth-Century Thought*, Cambridge, 199 citato in K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologna 2007, p. 11.

⁸² K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologna 2007, p. 11.

quali l'arte contemporanea sente di voler continuare a dare la sua personale lettura.

Quello che più ci preme rilevare, nell'intento di restare *fedeli* al soggetto della nostra trattazione è proporre una delle diverse possibili interpretazioni del tradimento di Eva, partendo dal disegno di un autore contemporaneo come Roberto Di Costanzo (fig. 10)⁸³.

Nel foglio di grande formato Eva abbraccia Adamo in una stretta intensa, densa di significato. Le loro carni sono state una cosa sola, Eva è nata dal costato dell'uomo e in quell'abbraccio vi è il ricordo di questa unità primordiale. James Hillman suggerisce infatti che "Eva esisteva dall'inizio, preformata nella struttura intorno al cuore di Adamo"⁸⁴. Prima del suo arrivo Dio aveva creato solo Adamo ed entrambi vivevano nell'Eden in un rapporto di serenità, sicurezza e fiducia totale. Adamo in quel Giardino conosceva il nome di tutte le cose si sentiva sicuro, soprattutto perché sapeva di essere conosciuto, totalmente compreso, confermato e benedetto da Dio semplicemente per quello che era. Tuttavia, prosegue James Hillman "stando al racconto biblico, si direbbe che Dio avesse riconosciuto di non essere un compagno sufficiente per l'uomo, che all'uomo occorresse qualcosa d'altro, più adatto per lui che non Dio stesso. Fu necessario creare Eva, evocarla, farla uscire fuori dall'uomo"⁸⁵.

L'arrivo di Eva e la sua disobbedienza introdussero il tradimento nell'Eden e la fiducia originale tra Dio e Adamo si spezzò. La crisi che ne seguì comportò la cacciata dall'Eden, ma fu la condizione *sine qua non* per l'inizio della vita e "l'ingresso nel mondo reale, il mondo della coscienza e della responsabilità". Questo significa che Eva era necessaria e quindi il tradimento si configurava necessario alla vita stessa e all'Umanità.

Se prendiamo il racconto biblico come paradigma della vita che si evolve a partire da questo principio, allora potremmo osservare che affinché i rapporti progrediscano e crescano, la fiducia primaria che in essi si stabilisce debba essere rotta. Nel mondo reale infatti, la fiducia contiene il tradimento e viceversa: si può essere traditi solo laddove vi è affidamento, ossia nei rapporti più intimi, nella cerchia ristretta delle persone a noi più care, coloro cioè con cui si è instaurata la fiducia originale⁸⁶. Le relazioni si definiscono stabili e si preservano nella loro forma, senza conoscere mutamenti, infatti solo grazie alla lealtà e alla fedeltà⁸⁷.

⁸³ Roberto Di Costanzo, *Adamo ed Eva*, china su carta, cm 150x70, (2013).

⁸⁴ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 19.

⁸⁵ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 18.

⁸⁶ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, pp. 14-22; cfr anche A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012.

⁸⁷ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 137.

L'idea di Eva che nasce dal costato di Adamo, ribadisce il fatto che il tradimento faccia parte di noi tutti. Il desiderio di voler restare dentro il Giardino in una relazione dove l'altro (Dio) non ci potrà mai deludere, e l'essere una cosa sola con lui, altro non è che il riflesso della speranza di essere protetti dalla nostra stessa tendenza al tradimento e dalla nostra stessa ambivalenza. Dice sempre Hillman "il mondo originario non solo è il mondo prima del male, è il mondo prima di Eva", prima dell'arrivo di colei capace di rovinare il creato con le proprie mani.

Su quella mano fallace porta l'attenzione del disegno di Di Costanzo. Eva stringe un *lapis* e sta scrivendo sulla schiena di Adamo la parola *Genesi* ovvero inizio⁸⁸. Come si è già osservato con la cacciata dall'Eden l'Umanità entra nella vita, confrontandosi per la prima volta con la dimensione temporale. Il peccato originale rende l'uomo mortale, la sua esistenza ora sarà scandita da un inizio e da una fine, dalla nascita e dalla morte. Con il suo gesto Eva dà quindi inizio alla storia e lei diventa la vera madre della temporalità⁸⁹.

Ciò che ha reso possibile tutto questo, non va dimenticato, è stata la seduzione. Dall'abbraccio fusionale tra i due emerge fortemente la carica sensuale che l'opera vuole esprimere e la complicità esistente tra loro. Se Eva non fosse stata così bella agli occhi di Adamo, forse non sarebbe riuscita a condurlo "altrove", così come vuol dire il termine "seduzione"⁹⁰. L'elemento femminile si accosta così all'idea del peccato in modo pressoché inevitabile e indissolubile⁹¹.

Risulta necessario attardarsi sull'elemento seduttivo della donna, perché ad esso ha portato maggior interesse l'interpretazione tradizionale delle Sacre Scritture e con essa l'arte figurativa dei secoli scorsi⁹². Ciò che emerge preponderante è che Eva non pecca soltanto in quanto incapace di rinunciare alle pretese di onniscienza – la mela infatti conferiva all'uomo la conoscenza del bene e del male – ma anche e soprattutto in quanto creatura per sua natura ingannatrice e attraente. Esiste una nutrita letteratura infatti che vede-

⁸⁸ La scelta stilistica di utilizzare il carattere capitale per le lettere, trova certamente tangenze con il mondo contemporaneo dell'illustrazione, ma vuole al contempo rievocare la valenza universale ed archetipica del racconto.

⁸⁹ K. Flasch, *Eva e Adamo. Metamorfosi di un mito*, Bologna 2007, pp. 16-17.

⁹⁰ G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana: dizionario etimologico*, Firenze 1968, ad vocem.

⁹¹ Per un inquadramento generale si veda A. Zatti, *Derivazione come inferiorità? Una rilettura del racconto della creazione di Eva*, in *Donne alla riscoperta della Bibbia*, a cura di K. Walter, Brescia 1988, pp. 17-30; cfr. A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milano 2013, p. 81.

⁹² Cfr. M. Pilosu, *La donna, la lussuria, e la chiesa nel Medioevo*, Genova 1989; V. Fumagalli, *Solitudo carnis. Vicende del corpo nel Medioevo*, Bologna 1990, pp. 73-82; G. Duby, *I peccati delle donne nel Medioevo*, Roma 1997; si veda anche *La donna nella pittura del Seicento e Settecento: il genio e la grazia*, cat. mostra Torino 2003, a cura di A. Cottino, Torino 2003.

va nelle prescrizioni della mela il simbolo di una restrizione sessuale, di cui la donna si faceva prima trasgressitrice⁹³. Ricorda Caterina LimentaniViridis che “la quasi totalità delle peccatrici delle scritture e poi della società cristiana sembra coinvolta, anche a un’analisi superficiale dei fatti, in questioni che riguardano la sfera sessuale. Tali donne risultano pertanto in-fedeli in un solo senso: ai dettami di castità imposti dalla morale maschile”⁹⁴e per questo duramente condannate.

Rientra tra queste la moglie di Putifarre la cui vicenda è narrata nella Bibbia⁹⁵. Insidiatrice di Giuseppe, figlio di Giacobbe, tradotto come schiavo in Egitto nella casa dell’ufficiale del faraone Putifarre, egli aveva conquistato la fiducia del padrone grazie alle sua lealtà e ai suoi servigi. Tuttavia Giuseppe di aspetto bellissimo era diventato suo malgrado, oggetto del desiderio della consorte dell’uomo. Un giorno in assenza del marito, la donna aveva cercato di sedurlo ma essendone respinta lo aveva accusato di violenza carnale facendolo imprigionare.

Sebbene il ruolo della moglie di Putifarre sia abbastanza marginale⁹⁶ nella vicenda di Giuseppe, tanto che il suo nome non è nemmeno tramandato, il tema trova largo impiego nelle arti figurative⁹⁷. Particolarmente influente per la diffusione di questa iconografia, sia in ambito protestante che cristiano, furono le stampe dei dieci comandamenti che Lucas Cranach aveva realizzato per il libro di Martin Lutero il *Grande Catechismo* (1529). Tra le illustrazioni, che avevano lo scopo di amplificare la forza della catechesi, basata su insegnamenti semplici e incontrovertibili, spiccava anche il duetto moglie di Putifarre - Giuseppe. La scena pensata da Cranach si svolgeva all’interno della camera da letto, dove la donna semidistesa sull’alcova, cercava di afferrare per le vesti il giovane fuggitivo⁹⁸.

Così la raffigura anche Battistello Caracciolo (fig. 11)⁹⁹, che predilige una

⁹³ C. Limentani Viridis, *Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile*, in *Donne in-fedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, Atti del Convegno, Padova 2004, a cura di A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padova 2005, pp. 151-172, a pp. 151-152.

⁹⁴ C. LimentaniViridis, *Appunti sulla rappresentazione della devianza femminile*, in *Donne in-fedeli. Testi, modelli, interpretazioni della religiosità femminile*, Atti del Convegno, Padova 2004, a cura di A. M. Calapaj Burlini, S. Chemotti, Padova 2005, pp. 151-172, a p. 152.

⁹⁵ Genesi, 39.

⁹⁶ Marginale ma pur sempre funzionale al compimento del destino di Giuseppe voluto da Dio.

⁹⁷ M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte e musica*, Milano 1991, pp. 257-258; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell’arte*, Milano 2013, pp. 104-105.

⁹⁸ D. Wolfthal, *Images of rape. The “heroic” tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, pp. 176-177. La scena era illustrata anche nei calendari. Posto quotidianamente sotto gli occhi, questo episodio doveva ricordare la rapacità del genere femminile e quindi mettere in guardia dai suoi quotidiani attacchi.

⁹⁹ Battistello Caracciolo (Napoli, 1578 – Napoli, 1635), *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, olio su tela, cm 115x170,5.

figura giunonica il cui candore associato alla solennità e immobilità della posa, la avvicina ad una dea pagana intenta a impartire ordini invece che ad una seduttrice respinta. Il disappunto della donna si legge nella stretta vigorosa del mantello di Giuseppe, che si accompagna ad una severa espressione accigliata. La donna è portatrice di una carica erotica dirompente che mostra una sensualità esacerbata dalla nudità di un seno eccessivamente prospero. La scelta del canone estetico, lontano dalla bellezza virginale ed eterea di una fanciulla, aveva forse il duplice scopo di identificarla nella sua veste di donna matura e di seduttrice peccaminosa. La sua corruzione, a cui rimanda l'ostentazione del corpo, aveva lo scopo di esaltare le virtù di Giuseppe¹⁰⁰, che con la sua fuga respingeva non solo la tentazione carnale, ma anche l'infrazione delle rigide norme etico-sociali (adulterio e tradimento della fiducia del padrone)¹⁰¹.

La riproposizione insistita di questo modello di femminilità, seduttrice, lasciva, malvagia e vendicativa affondava le sue radici nella cultura misogina dell'epoca¹⁰². Come osserva Sarah Kay è "l'ideologia [che] spinge la rappresentazione a conformarsi ai rapporti di potere esistenti"¹⁰³, determinando una svalutazione del femminile, da parte di poeti, scrittori¹⁰⁴ e artisti. In particolare la storia della moglie di Putifarre costituirà un tema privilegiato non solo per le arti visive, ma anche per la letteratura, che della vicenda elaborerà un cliché presente dai *romans* medievali fino ai romanzi moderni¹⁰⁵. In tutte queste opere sfilano "reincarnazioni della moglie di Putifarre": aristocratiche ansiose di allacciare relazioni con partner occasionali, i quali frustrando le mire femminili diventano oggetto di vendetta. Queste donne, ferite nell'orgoglio e oltraggiate dall'affronto subito alla loro elevata condi-

¹⁰⁰ L. Ascitutto, *Eva e le sue sorelle. La Bibbia al femminile*, Bologna 1992, p. 26.

¹⁰¹ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, p. 21.

¹⁰² Per la storia della donna la bibliografia è molto vasta. Si vedano in generale le seguenti opere con ampia bibliografia precedente: A. Guiducci, *Medioevo inquieto: storia delle donne dall'VIII al XV secolo d. C.*, Firenze 1990; *Misoginia: la donna vista e malvista nella cultura occidentale*, a cura di A. Milano, Roma 1992; G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne: dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zamon Davis, A. Farge, Milano 1993; O. Hufton, *Destini femminili: storia delle donne in Europa, 1500-1800*, Milano 1996; M. Zucca, *Storia delle donne: da Eva a domani*, Napoli 2010.

¹⁰³ S. Kay, *Le donne nella società feudale: la dama e il dono*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, Roma 2004, IV, pp. 545-572, a p. 551.

¹⁰⁴ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, p. 11.

¹⁰⁵ Uno studio approfondito e molto interessante dell'argomento è M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010; si ricorda comunque che il "motivo della moglie di Putifarre" si trova anche in altre culture, ad es. nel mito di Bellerofonte, esule presso il re Preto, respinge la moglie del sovrano, che lo accusa di aver tentato di sturlarla (Iliade, VI, 190-210).

zione sociale, erano considerate rancorose e crudeli: un vero pericolo per la società¹⁰⁶!

La mendacità della moglie di Putifarre aveva inoltre, a partire dal Rinascimento, lo scopo di dimostrare la falsità delle denunce di stupro, considerate per lo più un *escamotage* femminile per incolpare uomini innocenti. Queste segnalazioni erano doppiamente sospette se a spargerle era stata una donna sposata; non va infatti dimenticato che l'aggressione perpetrata ai danni di una vergine si configurava come una vera violenza, mentre quella verso una donna maritata assumeva la definizione di adulterio. Insomma la storia della moglie di Putifarre confermava che a minacciare la società non erano i comportamenti sessuali maschili (ratti e stupri), ma bensì quelli delle donne¹⁰⁷.

L'immagine che ne esce, di donna vogliosa e audace, mal si coniuga con l'idea che noi abbiamo delle relazioni tra i sessi in quell'epoca. Sebbene gli studi storici abbiano dimostrato che tra XV e XVI secolo la consorte non era completamente sottomessa e priva di potere al di fuori della sfera domestica, l'autorità del marito restava indiscutibile e la legge ne faceva un padrone e un signore. L'adulterio era condannato da ben due Comandamenti (*non commettere adulterio, e non desiderare la donna d'altri*)¹⁰⁸ ed era considerato un peccato mortale sia dalle leggi divine sia da quelle umane, che non esitavano a reprimerlo con punizioni fisiche, carcere e condanna a morte, per lo più riservate alle donne¹⁰⁹. Tuttavia la rappresentazione dell'adulterio, anche tramite farse e novelle, divertiva e interessava. Maurice Daumas scrive che queste narrazioni "configuravano un universo parallelo coerente, dipinto con colori familiari: tutti conoscono le regole del tradimento coniugale che sembrano costituire l'oggetto di una mera trasposizione dal mondo reale a quello figurato. Ma basta uno sguardo per accorgersi della finzione. Nella ricostruzione fantastica, solo le donne praticano l'adulterio – donne libere, intraprendenti e senza pudore, che cornificano sistematicamente il marito [...]. Nella vita reale sono invece gli uomini a commettere adulterio con regolarità e senza nascondersi"¹¹⁰. Non potendo certo ripercorrere le ragioni profonde di questa apparente contraddizione, ci basterà ricordare come la concezione del tradimento femminile assimilato dalla legge alla prostituzione subisca una lenta evoluzione a partire dal XVII secolo, in

¹⁰⁶ M. Mezzetti, *I volti della moglie di Putifarre nella letteratura francese (secc. XII-XX)*, Pisa 2010, pp. 37-39.

¹⁰⁷ D. Wolfthal, *Images of rape. The "heroic" tradition and its alternatives*, Cambridge 1999, p. 178.

¹⁰⁸ Esodo, 20, 14, 17.

¹⁰⁹ M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, pp. 8-9, 23.

¹¹⁰ M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, p. 9.

coincidenza con la rivalutazione del legame matrimoniale promossa dalla Controriforma. Il matrimonio comincia ad essere concepito come un'unione santa fondata sull'affetto reale tra i coniugi, che deve rispecchiare l'amore di Dio verso le sue creature. L'adulterio è allora percepito come un vero attentato all'ordine costituito, esso infatti mina le basi della famiglia cellula fondante della società. I corpi dei due coniugi si appartengono l'un l'altro e dunque il tradimento è comparabile al furto, senza contare il fatto che l'eventuale figlio adulterino avrebbe derubato gli eredi legittimi dei loro beni. L'ardore tra i coniugi un tempo condannato come lussuria, viene ora depenalizzato e addirittura considerato atto meritorio, utile per conseguire la salvezza. Il concetto di adulterio migra lentamente verso quello di infedeltà, restando vincolato ad una sfera più privata e intima: ciò che avviene tra coniugi concerne sempre meno l'ordine sociale¹¹¹.

Ai fini della nostra analisi sui rapporti di fedeltà e tradimento, sarà interessante accennare anche ad alcuni altri aspetti che emergono dalla vicenda. La fiducia di cui è oggetto Giuseppe da parte del suo padrone è ricambiata con un'indiscutibile devozione da parte dello schiavo¹¹². Va ricordato però, che l'idea di fiducia e lealtà si fondavano fino al Settecento su rapporti esclusivi e personalistici. Esse avevano un valore diverso rispetto ad oggi, configurandosi come risorse che sancivano alleanze, delineando l'insorgere di gruppi o fazioni contro altri. Per l'importanza vitale che a volte rivestivano, fiducia e lealtà erano dunque investite di una solennità ed esclusività estranee alla società moderna. La lealtà in particolare era sinonimo di legalità e più in generale indicava la conformità alle norme etiche e morali, alle quali ci si doveva attenere. Con l'istituzione di leggi e regole, che prescindono dai legami personali, scompaiono contemporaneamente il tradimento come risorsa e la sacralità della lealtà. La lealtà oggi scaturisce da una scelta individuale e libera, non deriva dalla nobiltà di nascita o di animo. Anche il carattere di esclusività è venuto a cadere. Oggi si possono dare più lealtà così come si praticano più appartenenze e si può scegliere di volta in volta quale dedizione sia più importante¹¹³.

Nella vicenda di Giuseppe bisognerà inoltre sottolineare che la relazione tra Putifarre, la moglie e il servo, seppure si configura come un sistema ternario, presenta alcune peculiarità nella gerarchizzazione dei rapporti. Pur essendo entrambi subordinati a Putifarre, la moglie detiene con esso un rapporto privilegiato, che le consentirà di essere creduta a discapito di Giuseppe.

¹¹¹ M. Dumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e Modernità*, Bari 2008, pp. 20-21, 126, 428-429.

¹¹² S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 133.

¹¹³ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 119-121; cfr. M. Nédoncelle, *De la fidélité*, Paris, 1953, pp. 84-95.

Il silenzio del giovane sull'accaduto, sposta per un attimo gli equilibri del gruppo. Ora è lui ad essere fedele alla donna, condividendo con lei il segreto dell'accaduto. La segretezza si configura quindi come una defezione, tradimento "alleggerito", nei confronti di Putifarre. La situazione però muta repentinamente, con l'insorgere di un nuovo e inaspettato tradimento. La donna infatti fa il doppio gioco, interessata a Giuseppe fino a poco prima, lo tradisce attraverso l'uso della menzogna. Questo tipo di tradimento è più vicino alla dissimulazione, propria di chi conosce le regole sociali e si muove con abilità all'interno di esse per raggiungere i propri scopi¹¹⁴, in questo caso l'arresto di Giuseppe. D'altronde l'innocenza del giovane ebreo è indimostrabile: "la fiducia è una convinzione che si basa non tanto su prove quanto sull'assenza di prove contrarie"¹¹⁵. Dimostrare la fedeltà, la lealtà, l'amore filiale, l'affetto amicale significa cercare conferme della qualità dei rapporti quotidiani, ovvero provare ciò che normalmente non ha bisogno di essere palesato e per il quale non ci sono né strumenti né mezzi di valutazione¹¹⁶. Ma mentre non è sempre esibire la fedeltà o la lealtà è sempre possibile trovare o costruire prove d'infedeltà o tradimento¹¹⁷. Con la partenza di Giuseppe il sistema perde un membro ma non si sfalda. Questa è la caratteristica che più differenzia le triadi, e in generale i gruppi, dalle diadi. La coppia si fonda su entrambi i membri allo stesso modo, mettendo in atto una relazione per lo più orizzontale e non gerarchica; la partenza di uno dei due porta alla distruzione totale del sistema e non ad un suo semplice riassetto¹¹⁸.

Il tipo di legame che si instaura in una relazione di fiducia tra più individui viene più propriamente definito lealtà. La lealtà implica naturalmente anche la fedeltà, senza tuttavia limitarsi ad essa. L'etimologia di quest'ultima fa riferimento alla confidenza, alla fede nell'altro¹¹⁹, mentre la lealtà è normalmente definita come l'insieme delle relazioni interpersonali di devozione, d'obbligo e attaccamento che intercorrono tra gli individui appartenenti ad un gruppo sociale definito, che in esso riconoscono la loro identità. La lealtà è dunque una sorta di collante dell'universo sociale, che lega tra loro persone e che le connette durabilmente nel tempo a degli oggetti sociali, a istituzioni o a simboli. Come si è già accennato per loro propria natura lealtà e fedeltà non sono

¹¹⁴ Cfr. S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 51-55, 169-194.

¹¹⁵ T. Tanner, *L'adulterio nel romanzo*, Genova 1990, p. 58.

¹¹⁶ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 28-29.

¹¹⁷ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 28-29.

¹¹⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 50-51.

¹¹⁹ Essere fedeli ad un altro è allo stesso tempo un'affermazione e una negazione. Affermare un legame e negarne degli altri (S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 137).

normalmente dimostrabili. O meglio, esse esistono solo se sono messe alla prova, se sono cioè sottoposte alla tensione del tradimento o della defezione. Per assurdo è la minaccia che rende particolarmente viva la relazione, che attraverso il superamento della criticità può uscirne rafforzata¹²⁰, indebolita o trasformata.

La prova di lealtà a cui uno o più individui possono trovarsi sottoposti è tipica delle relazioni interindividuali e costituisce spesso la base di un cambiamento, di una svolta, assurgendo a dinamica principale attorno alla quale si sviluppa una narrazione.

È questo il caso della vicenda di Ester, eroina ebrea protagonista dell'omonimo libro della Bibbia di cui il dipinto di Molinari (fig. 12)¹²¹ mette in scena uno degli episodi cruciali. L'opera raffigura lo svenimento della regina, abbigliata come una dama veneziana del Seicento, nel momento in cui compare davanti al marito Assuero. Il mancamento era dovuto alla tensione causata dalla consapevolezza d'aver infranto la legge, che prevedeva la condanna a morte per chi si fosse presentato al cospetto del sovrano senza debita convocazione¹²².

Ester lo aveva fatto avendo però una valida ragione. Venuta a conoscenza di un complotto ordito dal visir Ammam, per sterminare gli ebrei, ella era intenzionata a sventarlo, utilizzando le armi a sua disposizione: un pizzico di malizia femminile, fermezza di spirito e carattere, doti necessarie alla persona leale. Ma procediamo con ordine. Ester aveva utilizzato la seduzione come Eva e come lei aveva dato una svolta decisiva all'Umanità¹²³, ma in una direzione positiva. Ella aveva un segreto, e come tutti coloro che sono custodi di verità nascoste era consapevole dell'affascinante potere seduttivo che esso esercita. Una rivelazione inaspettata può infatti avere l'effetto dirompente di un *deus ex machina*, portando al rovesciamento della storia e allo sconvolgimento della propria vita o di quella degli altri¹²⁴. Così era avvenuto anche per Ester, che mettendo al corrente, a tempo debito Assuero, della sua appartenenza al popolo ebraico, era riuscita a scongiurare la strage e a sventare la congiura, che inevitabilmente sarebbe ricaduta anche su di lei. L'eroina ebrea, lontano dal reagire con apatia e indifferenza - come la coerenza alla sua posizione sociale avrebbe consentito - sfida le norme, utilizzando l'ascendente del fascino esercitato sul marito, che non tarda ad accordarle la grazia toccandola con il suo scettro. Dal racconto biblico

¹²⁰ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, pp. 135-139.

¹²¹ ANTONIO MOLINARI (Venezia, 1655-1704), *Ester e Assuero*, olio su tela, cm 107x121.

¹²² Ester, 4, 11.

¹²³ M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009, p. 18.

¹²⁴ C. Javeau, *Anatomie de la trahison*, Belval, 2007, p. 103.

si sa infatti che Ester era bella, anzi la più bella tra le aspiranti regine che Assuero aveva incontrato, dopo aver ripudiato la consorte precedente. La narrazione della sua beltà aveva fortemente ispirato le arti figurative, che vedendo in Ester la contraddittoria e affascinante coesistenza di seduzione e moralità, raffigurarono donne dall'aspetto conturbante atteggiare in caste pose di mancamento. La scelta della costruzione scenica nel dipinto del Molinari concorre affinché l'abbandono dell'eroina, il cui ricco abito lascia scoperto un decolté dal candore irresistibile, sia il punto focale della scena. La presenza di Ester nelle arti¹²⁵ era incentivata da un lato dall'interpretazione teologica che suggeriva di vedere nell'eroina un modello di sposa cristiana e il prototipo della Chiesa¹²⁶, dall'altro dalla drammaturgia. Il teatro, soprattutto in Francia vantava una lunga tradizione di testi ispirati al racconto biblico, che in particolare con la tragedia lirica *Ester* di Jean Racine (1689) sancì la funzione pedagogica di questa figura per le fanciulle¹²⁷.

La bellezza di Ester infatti non è legata solamente al suo aspetto fisico. Ella è apprezzata agli occhi di Dio in quanto rappresentate degli oppressi e di una minoranza perseguitata. Ester non era solo una donna e quindi un soggetto debole della società, ma era anche un'orfana, giunta in Persia al seguito dello zio Mardocheo che l'aveva adottata.

Il disegno divino imperscrutabile si serve degli "ultimi" per dare compimento al destino e pone – inaspettatamente – nelle mani di una femmina la salvezza del suo Popolo¹²⁸. Umile, devota e determinata ella aveva fatto prevalere questo legame rispetto ai doveri di regina e soprattutto all'amor proprio, visto che aveva rischiato la sua vita.

La lealtà infatti dà priorità alla relazione anziché all'individuo, che deve rinunciare ai propri desideri e alle proprie inclinazioni per amore del gruppo. Questo legame richiede sempre una partecipazione attiva della persona che deve essere pronta a mettersi in gioco fattivamente, se sollecitata.

Con il suo gesto Ester era riuscita a far "passare attraverso la sua esistenza, l'esistenza di altri individui" assumendo su di sé la responsabilità del loro passato e proponendosi di costruire con loro un avvenire comune, prendendo quindi un impegno *vis à vis* con il futuro¹²⁹.

¹²⁵ L. Gigli, *Ester in Iconografia e arte cristiana*, a cura di R. Cassanelli, E Guerriero, Cinisello Balsamo 2004, I, pp. 632-634; C. de Capoa, S. Zuffi, *La Bibbia nell'arte*, Milano 2013, pp. 202-204.

¹²⁶ M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009, p. 18; G. Ravasi, *Rut, Giuditta, Ester. Ciclo di conferenze tenute al Centro culturale S. Fedele di Milano*, Bologna 1995, p. 136.

¹²⁷ Uno studio approfondito si trova nel volume: M. Miotti, *Il personaggio di Ester nella drammaturgia francese da Rivaudeau a Racine*, Fasano (BR) 2009; in particolare si vedano le pp. 219-221.

¹²⁸ G. Ravasi, *Rut, Giuditta, Ester. Ciclo di conferenze tenute al Centro culturale S. Fedele di Milano*, Bologna 1995, pp. 134-135.

¹²⁹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 140.

2.2 Il tradimento al centro dell'esperienza umana: Salomè e Gesù

Introducendo la figura di Salomè la seduzione pare non voler abbandonare la centralità nella nostra breve dissertazione su tradimento e fedeltà nell'arte, ma come vedremo in questo caso si tratterà di un elemento marginale, dal quale però vogliamo cominciare.

L'importanza della seduzione nel mondo antico risiedeva nella concezione che essa fosse opera della divinità. L'azione del sedurre era quindi considerata come un'opera numinosa e perturbante dalla natura demoniaca, capace di trasformare chi la subisse da soggetto a oggetto. Si tratta di un "incantesimo" che suscita bramosia senza appagarla, creando una sospensione che catalizza il desiderio e la nostra intera attenzione sull'altro allontanandoci da noi stessi¹³⁰. Da questa concezione parzialmente si distacca la cultura ebraica, che riconosce alla seduzione anche un'accezione positiva, di cui sono esempi le storie del bel Giuseppe e della radiosa Ester, considerate speculari fra loro¹³¹. In un senso o in un altro la seduzione non lascia dunque indifferenti, per le implicazioni psicologiche e fisiche intriganti di cui è portatrice. Prova ne è la persistenza attraverso i secoli, fatta eccezione per brevi periodi, della vicenda di Salomè nell'arte e nella letteratura¹³².

D'altronde chi può restare immune di fronte allo *charme* della fanciulla capace di ottenere qualsiasi ricompensa per aver danzato "divinamente"? Chi non resta stupefatto di fronte alla feroce e inaspettata ricompensa richiesta dalla giovane principessa?

Nessuno! In quanto donna e peccatrice Salomè avrebbe dovuto essere dimenticata, o quantomeno essere messa in ombra, e invece da personaggio comprimario nella vita del Battista, seppur funzionale alla sua santificazione¹³³, guadagna un ruolo di primo piano nell'iconografia e nell'immaginario collettivo. Letteratura ed arte¹³⁴ nei secoli hanno concorso ad aggiungere

¹³⁰ A. Carotenuto, *Riti e miti della seduzione*, Milano 2010, pp. 19-20.

¹³¹ A. Federzoni, *Ester*, in *Figure femminili nella Sacra Scrittura*, Bologna 1994, pp. 43-94, a pp. 53-55.

¹³² Sulla figura di Salomè fioriscono già dall'età medievale molte leggende e narrazioni collaterali al racconto evangelico (cfr. *Legenda Aurea*). Particolarmente interessante è quella tramandata dal Canonico Nivardus (XII secolo). Secondo questo racconto Erode, scoperto l'amore della figlia (e non figliastra) Salomè, per il Battista lo fa decapitare. Lei poi richiede la testa per poterla baciare e stringere a sé (E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 17). Sarà questa bizzarra versione ad ispirare le celebri opere letterarie dell'Ottocento, come ad esempio *Atta Troll* di H. Heine (1847), *Salammbô* di G. Flaubert (1863), *Hérodiade* di S. Mallarmé (1864-69) o *Salomè* di O. Wilde (1893), che hanno conferito all'antieroina una celebrità e un fascino imperituro (M. Lorandi, *I testi letterari di Salomè: spazio architettonico, teatro e pittura tra Ottocento e Novecento*, in *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. Casari, Milano 1996, pp. 183-197).

¹³³ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 18.

¹³⁴ M. Bocian, *I personaggi biblici. Dizionario di storia letteratura, arte, musica*, Milano 1991, pp. 427-430.

dettagli, al racconto evangelico, a dire il vero assai scarno, accentuando di volta in volta gli aspetti drammatici della vicenda ed esplorando tutti i risvolti psicologici dei personaggi¹³⁵, su cui anche la nostra trattazione porterà in parte l'attenzione per mettere in evidenza gli aspetti di tradimento e fedeltà che vi si possono cogliere.

Secondo le Sacre Scritture Salomè e sua madre Erodiade vivevano presso il palazzo di Erode Antipa, zio della giovane. Erode si era congiunto alla cognata dopo che questa aveva divorziato dal fratello di lui, Erode Filippo¹³⁶. L'unione era considerata illegale e aveva attirato le critiche del profeta Giovanni Battista, uomo ritenuto santo ma i cui discorsi avevano fortemente contrariato Erodiade, motivo per cui Erode aveva deciso di imprigionarlo. Durante i festeggiamenti del compleanno di Erode, Salomè si esibì in un ballo di tale bellezza che lo zio volendo contraccambiare il dono le promette qualunque cosa, persino la metà del proprio regno. Sempre secondo il Vangelo Salomè dopo una breve consultazione con la madre si fece portavoce del desiderio di quest'ultima e chiese la testa del Battista su un vassoio. Il corpo del santo trovò poi sepoltura grazie ai discepoli.

Nel racconto evangelico si dice esplicitamente che fu un soldato a decapitare in prigione il Battista e che poi portò la sua testa a Salomè, che ella stessa consegnò a sua volta alla madre¹³⁷.

Nel dipinto del Maestro dell'Incredulità di San Tommaso (fig. 13)¹³⁸ la giovane si è invece precipitata in carcere per ritirare personalmente la sua ricompensa. Ce lo suggerisce l'ambiente scuro, più rappresentativo di una prigione che non di un salone delle feste, e l'immagine del boia sulla sinistra impegnato a ripulire la spada appena utilizzata.

Come accennato sopra, la fantasia degli artisti ha portato l'attenzione su differenti aspetti della vicenda, cercando di riempirne i vuoti narrativi e approdando a soluzioni iconografiche molto diverse. A partire dal Medioevo fino agli inizi del XIV secolo l'arte si attarda sulla rappresentazione della danza di Salomè, additando la giovane come *exemplum* negativo capace di evo-

¹³⁵ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 5.

¹³⁶ Gli eventi si collocano nei primi anni dell'impero di Roma, sotto l'impero di Tiberio, in un'area periferica retta dal governatore Erode, discendente di una importante famiglia della Palestina, gli Erodi (O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 5, con bibliografia relativa agli eventi storici). Salomè è davvero esistita, il suo nome si conosce attraverso il racconto di Giuseppe Flavio che la cita nelle sue *Antichità Giudaiche* (XVIII, 136). Di lei si sa che prese il nome dalla sorella del nonno e che si sposò due volte, sempre con membri della sua dinastia; dal secondo marito ebbe due figli (E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, pp. 14-15).

¹³⁷ Matteo, 14, 1 ss; Marco, 6, 21 ss; Luca 9,7.9.

¹³⁸ MAESTRO DELL'INCREDULITÀ DI SAN TOMMASO, Caravaggesco nordico attivo a Roma fra il 1620 e il 1640, *Salomè riceve la testa del Battista*, olio su tela, cm 116x193; inedito.

care impure immagini di lussuria con i movimenti del suo corpo¹³⁹. Dal XV secolo è la scena della decollazione, con il carnefice che depone la testa sul piatto sorretto da Salomè, invece che comincia ad assumere più rilevanza. Più rara è la variante, come nel caso del nostro dipinto, in cui già avvenuto l'atto di consegna, la principessa si allontana dal luogo dell'esecuzione uscendo letteralmente di scena. La raffigurazione di Salomè che assiste al martirio ha un significato ed un carattere totalmente diverso da quella della Salomè che ricevuta la testa sta per tornare al banchetto. Nel primo caso essa presiede l'azione ed è una donna conscia che porta a termine la sua missione con gravità e riserbo.

Nel secondo caso si tratta di una fanciulla, che conserva tutto l'ambiguo incanto della crudeltà inconsapevole¹⁴⁰. Il suo incedere leggiadro è amplificato dal fruscio di vesti preziose, come nel caso del nostro dipinto, dove Salomè indossa un abito rosso dalle maniche ampie che lascia intravedere una candida camicia impreziosita dal nastro sulla spalla destra. Un mantello marrone, o forse una rivisitazione seicentesca del surcotto medievale, bordato di stoffa blu la avvolge quasi completamente, mentre sulla testa porta un copricapo piumato alla moda *en pendant* con le vesti. Il movimento deciso per tornare frettolosamente alla festa e alle sue musiche è ben sottolineato dal rigonfiarsi del "soprabito" lungo la schiena. Sebbene il corpo sia proteso in avanti a sospingere con forza il pesante vassoio, Salomè volta indietro il capo per guardare un'ultima volta l'aguzzino. Lo sguardo tra i due è magnetico ed inquietante; lui posa sulla giovane occhi ambigui e languidi, mentre lei attratta e stupita socchiude le labbra tumide e sensuali. La figura rude e brutale dell'uomo dai vestiti scomposti e lordati dall'efferato delitto ha la funzione di esaltare il candore e la bellezza composta ed elegante di lei. Tutto ciò che circonda Salomè ha un sapore decadente, cupo e violento: gli astanti nascosti nell'ombra hanno un aspetto losco e ambiguo; la fantesca è un'allusione alla vecchietta cui si contrappone l'incipiente gioventù di Salomè a ricordare che "la bellezza del demonio viene dal demonio"¹⁴¹; il macabro trofeo è il simbolo del martirio della morte e segno tangibile del peccato di lei. La testa del Battista conserva ancora il ricordo di una vita appena abbandonata, le guance sono sanguigne e gli occhi mantengono uno sguardo semi-vigile rivolto al riguardante.

Tutto contrasta con la vitalità e l'avvenenza della fanciulla e tutta la composizione concorre a metterla in risalto. Non vi sono infatti angeli, né luce

¹³⁹ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 8.

¹⁴⁰ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, pp. 108-109.

¹⁴¹ O. Pinessi, M. Lorandi Bedogni-Pietri, *Salomè e Giovanni Battista, immagini - Iconografia dal VI secolo al XVI secolo*, Treviolo 2011, p. 5, p. 11.

divina ad avvolgere il capo del martire, ma anzi il solo incarnato della giovane resta illuminato sullo sfondo, cupo teatro del nefando episodio.

L'unico vero tradito in questa vicenda, non è come si potrebbe pensare il Battista, con il quale Salomè non intratteneva rapporti e che quindi non poteva certo tradire, ma Erode.

I Vangeli ricordano che il sovrano rispettava il Battista e lo ascoltava con interesse. Non era infatti sua intenzione ucciderlo e si era sempre opposto alle richieste della moglie in tal senso¹⁴².

Erodiade determinata a raggiungere il suo scopo sembrava invece aver pianificato ogni cosa. Non riuscendo a far leva sul marito con il suo ascendente, si serve della figlia e delle leggi e tradisce la volontà del marito, scavalcandolo. Erodiade non poteva non conoscere l'importanza che per il sovrano rivestiva la parola data e la necessità per lui di rispettare le norme davanti alla corte. Mantenere l'ordine pubblico era prioritario rispetto alla vita del singolo, anche se si trattava di un uomo santo come Giovanni Battista.

Erode dopo aver fatto la sconsiderata promessa, non ha dunque scelta e non può sottrarsi al suo dovere, regalando a Salomè ciò che aveva chiesto.

Erodiade si dimostra spregiudicata anche con la figlia. Ella infatti le impone di abdicare alla propria volontà per incarnare la sua e diventare semplice strumento nelle mani della madre.

Seppure è necessario contestualizzare l'episodio storicamente e socialmente, ricordando che Salomè era priva di una vera e propria autonomia, in quanto giovane donna ancora sotto la tutela genitoriale¹⁴³, si può rimarcare come la fedeltà alla madre assuma in un contesto così estremizzato il carattere di tradimento verso sé stessi. Le proprie e più intime inclinazioni sono trascurate in virtù della volontà altrui, in questo caso un genitore, capace di esercitare sulla prole un carisma irresistibile.

A differenza degli altri personaggi, le cui aspirazioni o personalità sono messe in luce, seppur brevemente dal racconto evangelico¹⁴⁴, Salomè sembra priva di una propria volontà e di un proprio sentire, la sua figura è una mera proiezione di quella materna.

Questa sovrapposizione tra le due donne era stata favorita dalle fonti.

I Vangeli omettono il nome di Salomè, ed Origene nel II secolo afferma che la figlia di Erodiade portava lo stesso nome della madre. L'errore si protrasse, sia per la trascuratezza degli scritti di Isidoro da Pelusio (V secolo), unico scrittore cristiano a indicare Salomè con il proprio nome, sia perché il passo

¹⁴² Matteo, 14, 1 ss ; Marco, 6, 21 ss; Luca 9,7.9.

¹⁴³ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato. Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milano 2003, pp. 34-36.

¹⁴⁴ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 11

di Flavio Giuseppe (I secolo) che la menzionava rimase sconosciuto sino a tempi recenti¹⁴⁵.

Il fraintendimento dell'omonimia tra madre e figlia sottolineava però l'intrigante complementarità delle due figure femminili, come fossero l'espressione unica e perversa della volontà di annientare la voce di Giovanni, perché in fondo entrambe generate dal rapporto adultero e incestuoso con Erode. Questa interscambiabilità delle due venne colta anche dall'arte che rappresentò sovente un personaggio al posto di due per esigenze di risparmio narrativo, come accade ad esempio nella vetrata trecentesca di Gars dove il carnefice consegna la testa direttamente ad Erodiade invece che a Salomè, completamente assente; le due donne vengono poi caratterizzate nell'arte dallo stesso attributo: il vassoio con la testa mozzata, lasciando talvolta dubbi sull'identificazione qualora non compaiano assieme. Altre volte entrambe le donne si presentano sulla scena del martirio e non di rado indossando abiti simili, come nella xilografia di Lucas Cranach del 1508-09 conservata nelle Collezioni d'arte di Weimar¹⁴⁶.

Fonti e iconografia sembrano concorrere concordemente per mettere in evidenza all'interno della vicenda narrativa un legame esacerbato quasi patologico tra le due donne, unite in un patto delittuoso. Da questi pochi elementi convergenti siamo tentati di proporre una lettura originale, di alcuni aspetti psicologici legati alla fedeltà e al tradimento. Il rapporto che si delinea tra la madre e la figlia è di stretta dipendenza di quest'ultima dalla prima. L'incapacità di Salomè di opporre una propria volontà a quella malvagia e terribile del genitore rivela l'impossibilità psichica di affrancarsi dal rapporto di dipendenza. La giovane non può fare a meno di rimanere fedele alla madre perché non è in grado di realizzare quella rottura necessaria e fisiologica che permette alle persone di seguire la propria vita e di svilupparsi pienamente altrove all'interno di nuovi rapporti¹⁴⁷. Sotto questo punto di vista la vicenda di Salomè sembra assumere le caratteristiche opposte alla parabola del *Figliol Prodigio*.

Secondo la lettura di Kierkegaard, ripresa in parte da Carotenuto il protagonista della narrazione rappresenta colui che rifiuta l'amore del padre, si allontana dalla famiglia e parte nel mondo per mettersi alla ricerca del vero sé stesso. Colui cioè che ha il coraggio di disattendere quelle istanze che la famiglia gli impone/propone, seppure per amore, ma che non gli possono corrispondere profondamente perché lui è semplicemente altro dai genitori. Tradire l'immagine, la proiezione delle aspettative che i genitori hanno nei

¹⁴⁵ E. Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, 1998, p. 35.

¹⁴⁶ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato. Eva, Salomè e Maria Maddalena nell'arte*, Milano 2003, p. 51.

¹⁴⁷ A. Carotenuto, *L'anima delle donne*, Milano 2013, pp. 259-260.

confronti del figlio è il passaggio necessario ad ognuno per andare incontro alla definizione della propria individualità. Si tratta di cercare di “restare fedeli alla propria unicità” pagando un prezzo altissimo, quello dell’esclusione e quello della solitudine, ovvero le condizioni impervie con cui si trova in contatto il figliol prodigo una volta abbandonata la casa paterna. Il ritorno dopo il viaggio non è quindi una sconfitta, ma il simbolico ritorno in sé stesso¹⁴⁸.

Nella visione della Riforma protestante la figura di Salomè era assimilata a quella di Giuda Iscariota. Così come la giovane principessa era stata causa della morte del Battista, così l’apostolo aveva provocato la crocifissione di Gesù. Entrambi erano colpevoli ma incoscienti strumenti nelle mani dell’imperscrutabile disegno divino¹⁴⁹. Ai fini della nostra trattazione, va rilevato però che una differenza fondamentale tra queste due figure esiste: Salomè non tradisce la sua “vittima”¹⁵⁰ mentre Giuda sì.

Quest’ultimo incarna, almeno per il Cristianesimo, il tradimento per eccellenza, tanto che a partire dal XIII secolo il suo nome si trasforma in sostantivo e diventa sinonimo di traditore, mentre il suo bacio diviene un’espressione proverbiale¹⁵¹.

La sua figura, così come tutti i protagonisti delle grandi vicende bibliche, si presta ad analisi complesse su piani diversi. Non è questa la sede per darne conto, basterà ricordare come in generale il giudizio su Giuda oscilla variamente tra l’idea che si tratti dell’intimo del Signore divenuto sordido traditore per pura avidità; a quella del capro espiatorio del primo gruppo dei discepoli oppure al contrario sia stato l’amico di Gesù, il designato coadiutore nell’opera della Salvezza. Si tratta di una gamma d’interpretazioni, talora anche contraddittorie, che portano con sé giudizi diversi, nei quali la fede conta solo parzialmente¹⁵².

Già Kierkegaard aveva osservato che “per penetrare a fondo il Cristianesimo di un’epoca, basta vedere com’essa concepisce Giuda”¹⁵³. Ogni periodo sembra dunque aver dato un valore diverso al suo tradimento, probabilmente perché resta un atto intrinsecamente incomprensibile.

¹⁴⁸ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un’apologia del tradimento*, Milano 2012, pp. 22, 27, 39-42.

¹⁴⁹ S. Piccolo Paci, *Le vesti del peccato. Eva, Salomè e Maria Maddalena nell’arte*, Milano 2003, p. 51.

¹⁵⁰ Il tradimento come si è detto si manifesta solo laddove vi è un legame.

¹⁵¹ S. Schehr, *Traître et trahisons de l’Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 61 ; a tal proposito si veda anche A. Lafran, *Il prototipo del traditore: la figura di Giuda nel XII, XIII e XIV secolo*, in *Tradimenti. Dal delitto politico all’adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011.

¹⁵² G. Zagrebelsky, *Giuda. Il tradimento fedele*, a cura di G. Caramore, Torino 2011, p. 9.

¹⁵³ S. Kierkegaard, *Diario*, cit. in A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un’apologia del tradimento*, Milano 2012, p. 3.

Mario Brelich ha, ad esempio, confutato la coerenza interna della vicenda, osservando che la ricompensa ricevuta dall'Iscriota era una somma esigua, appena sufficiente ad acquistare un vasetto di unguento, e quindi tale da rendere ingiustificabile il movente dell'avidità; inoltre lo studioso osserva che Giuda non rivelò ai sacerdoti nulla che già non sapessero; non doveva essere difficile trovare l'uomo che compiva miracoli e che ogni giorno predicava davanti alla Sinagoga¹⁵⁴.

Varrà dunque la pena interrogarsi sulla natura del tradimento più che sulle sue ragioni.

In questa prospettiva le considerazioni della Turnaturi, paiono suggerire una chiave di lettura alternativa. Nel suo libro sul tradimento sostiene che lo spregevole gesto di Giuda non consiste tanto nell'atto di consegnare Cristo, quanto piuttosto nell'aver rivelato i segreti della comunità di cui faceva parte, quella degli Apostoli. Giuda ha tradito i patti e le regole di appartenenza del suo gruppo, svelando in particolare ai sacerdoti che Gesù non era un predicatore qualunque, come tanti ne esistevano, ma il vero Messia¹⁵⁵.

Alle medesime considerazioni era approdato anche William Klassen che nel suo scritto assolve la figura di Giuda, sostenendo che all'interno del consesso dei discepoli egli aveva ricevuto il compito più ingrato, quello di tradire, affinché si compisse la missione comune¹⁵⁶. Questa prospettiva non è certo nuova. È noto infatti che alcuni gnostici dei primi secoli della chiesa, di cui si ha testimonianza dal Vangelo di Giuda, lodavano l'artefice designato del misfatto¹⁵⁷. Secondo questo Vangelo egli sarebbe stato un iniziato che avrebbe tradito Gesù dietro esplicita richiesta di quest'ultimo¹⁵⁸.

Certamente i Vangeli canonici sono concordi nel tramandare che Gesù fosse a conoscenza della presenza di un traditore¹⁵⁹. Questo fatto mostra l'esistenza di una complicità particolare e inattesa tra il traditore e la sua vittima, come se l'atto del tradire fosse in questa drammatica circostanza meramente al servizio del tradito¹⁶⁰.

Negli Atti degli Apostoli san Pietro dice a proposito di Giuda "Bisognava

¹⁵⁴ M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milano 1989, pp. 32-34.

¹⁵⁵ G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, p. 59; cfr. M. Brelich, *L'opera del tradimento*, Milano 1989.

¹⁵⁶ M. Klassen, *Giuda*, Milano 1999, in particolare pp. 314-318.

¹⁵⁷ A. Lafran, *Il prototipo del traditore: la figura di Giuda nel XII, XIII e XIV secolo*, in *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011, p. 29.

¹⁵⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 27.

¹⁵⁹ È nota a tutti la frase pronunciata da Gesù durante l'ultima cena "In verità in verità vi dico: uno di voi mi tradirà" (Matteo, 26, 21; Giovanni 13, 21; cfr. Marco 14, 23; Luca 22, 21).

¹⁶⁰ J. Scheidegger, *Traître ou sauveur? Judas dans les traditions chrétiennes et juives du Moyen Âge*, in *Félonies, trahison, reniements au Moyen Âge*, Actes du III colloque international de Montpellier, 24-26 novembre, 1997, p. 25.

s'adempisse quel che lo Spirito Santo aveva predetto nella Scrittura"¹⁶¹. Il tradimento era dunque inevitabile, necessario e da consumare fino in fondo, perché solo così Gesù poteva divenire Cristo.

E solo Cristo fattosi uomo poteva finalmente sentire dentro e su di sé la sofferenza psicologica e fisica del suo dramma. Su questa duplice manifestazione l'arte occidentale ha dato vita, sin dall'epoca paleocristiana, a iconografie che traducessero visivamente la potenza e la gravità della vicenda cristologica. A partire dalla metà del Cinquecento si sviluppa una forma particolare di rappresentazione strettamente legata alla pratica della preghiera per mezzo del rosario. Quest'ultima aveva lo scopo di favorire l'interiorizzazione dei misteri della fede, associando a ciascuno di essi un episodio della vita di Maria o di Cristo. Questa identificazione tra il mistero e la scena rese molto facile la "trasposizione" in pittura, anche grazie all'elaborazione di formule iconografiche precise e collaudate, rispondenti ai dettami della Controriforma. Le scene dei Misteri del Rosario erano ripartiti tra gaudiosi, dolorosi e gloriosi¹⁶².

Tra i misteri dolorosi, volti a meditare sulle sofferenze patite dal Messia, si inserisce anche la *Flagellazione* illustrata in questo magnifico dipinto dello Scarsellino (fig. 14)¹⁶³.

L'originaria collocazione di quest'opera, dato il carattere di frammentarietà che le sue dimensioni ci fanno supporre, è forse da identificarsi proprio all'interno di uno di questi cicli devozionali. I quadretti tratti dai Vangeli erano normalmente incastonati in un'ancona lignea di supporto che circondava un'immagine mariana. Scarsellino vi si era più volte cimentato nell'arco della sua carriera, approdando a felici soluzioni, nonostante l'imposizione dell'uso di un linguaggio codificato e di immediata riconoscibilità da parte del credente¹⁶⁴.

Nel piccolo dipinto il figlio di Dio, spogliato, immobilizzato, umiliato e inerme, riceve i colpi dei due spietati aguzzini prima di essere condotto alla Croce. La simmetria dei gesti degli sgherri, il contrappunto con cui si pongono a destra e sinistra del Signore, rende la tortura simile ad una danza. La scena ha qualcosa di teatrale nell'impianto e nella descrizione dei gesti, si avvicina di più alla raffigurazione di un rito che non a quella di una narrazione veridica. Alla crudeltà della sevizia, bloccata nella sospensione

¹⁶¹ Atti, I, 16.

¹⁶² B. Giovannucci Vigi, *Primi appunti di iconografia rosariana nella diocesi di Bologna*, in "La candida rosa". *Il Rosario nell'arte centese ed emiliana dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Cento, Pinacoteca civica, chiesa di S. Filippo, 8 ottobre-20 novembre 1988, a cura di S. Baviera, J. Bentini, Bologna 1988, pp. 51-62, a p. 55.

¹⁶³ IPPOLITO SCARSELLA, DETTO SCARSELLINO, (Ferrara, 1551 c. - 1620), *Flagellazione di Cristo*, olio su tavola, 26,5x35 cm; inedito.

¹⁶⁴ J. Bentini, *I Misteri del Rosario di Bondeno e il loro autore*, in *Scarsellino. I Misteri del Rosario. Le opere restaurate*, a cura di J. Bentini, Bologna 1992, pp. 11-17, a pp. 13-15.

che precede lo sferramento del colpo, si oppone la bellezza ancora intatta del corpo del Cristo, il cui candore contrasta con la tenebra della prigione. La testa circondata dall'aureola e il volto sereno rivolto al cielo anticipano l'annuncio della vittoria sulla morte. La terribile tortura è dunque solo una tappa dolorosa verso il compimento del suo destino ormai indissolubilmente legato alla natura umana.

Secondo la dottrina della *felix culpa* di sant'Agostino la venuta redentrice di Cristo è connessa alla trasgressione originaria di Adamo ed Eva. Se i nostri mitici progenitori non avessero disobbedito e tradito la volontà divina, non si sarebbe dato avvio alla storia dell'Uomo sulla terra, e Cristo non sarebbe venuto al mondo perché potesse compiersi l'economia salvifica. D'altronde non si può essere redenti dal peccato che non si è commesso e, analogamente, non c'è modo di "nascere al mondo" se non peccando¹⁶⁵.

Hillman rileva che nella storia di Gesù sia centrale l'elemento della reiterazione del tradimento¹⁶⁶ per condurre al punto di massima tensione la drammatica vicenda, culminante con la Crocifissione. Lo psicologo asserisce che è solo nel momento in cui Dio lo abbandona sulla croce "che Gesù diventa pienamente umano e patisce la tragedia dell'umanità [...]. Dopo la nascita di Eva dal fianco di Adamo dormiente, diventa possibile il male; dopo che il fianco di Gesù tradito e morente è stato trafitto, diventa possibile l'amore"¹⁶⁷.

L'uomo insomma non può nascere se non attraverso la via della rottura, dell'esclusione, dell'abbandono¹⁶⁸ e questo pone il tradimento "al cuore del mistero cristiano"¹⁶⁹.

3. Fedeltà *versus* tradimento?

La breve analisi sinora condotta evidenzia come il tradimento sia dunque centrale nell'esperienza umana. Si tratti di infedeltà coniugale, mancanza di lealtà o defezione, l'Umano vi si trova molto spesso confrontato, non solo perché teme di esserne vittima, ma perché teme la sua stessa debolezza e quindi sa di poter essere messo, quando meno se lo aspetta, alla dura prova della fedeltà. Il carattere di straordinarietà di cui è caricata questa virtù,

¹⁶⁵ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012, p. 3.

¹⁶⁶ Cristo è tradito da parte degli Apostoli che vinti dal sonno si addormentano nel giardino di Getsemani invece di vegliare con lui, da parte di Giuda che lo consegna ai soldati, e infine da Pietro che lo rinnega per ben tre volte.

¹⁶⁷ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 27.

¹⁶⁸ S. Schehr, *Traître et trahisons de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 27.

¹⁶⁹ J. Hillman, *Puer aeternus*, Milano 1999, p. 24.

tanto desiderabile quanto difficile da perseguire, ha spinto gli artisti e la letteratura ad eleggere quale suo simbolo il cane. Nel trattato di *Iconologia* di Cesare Ripa, la *Fedeltà* è raffigurata come una donna di bianco vestita, che stringe in mano una chiave per serbare al sicuro i segreti, accompagnata da un cane bianco. La presenza dell'animale è giustificata secondo l'autore, dai racconti di cani divenuti celebri per la loro fedeltà, raccolti da Plinio nell'VIII libro dell'*Historia Naturale*¹⁷⁰.

È noto infatti che la fedeltà di questo animale, anche di fronte alle avversità resta certa ed incrollabile, tutelandoci dall'ombra del tradimento, che invece caratterizza tutti i rapporti umani; come si è visto maggiore è la vicinanza fra gli individui, maggiore è il rischio del tradimento e quindi della sofferenza.

La sicurezza della devozione del cane verso l'Uomo è così certa perché riposa su basi biologiche. L'animale infatti risponde semplicemente ad un istinto primario di appartenenza ad un branco, all'interno del quale all'Uomo spetta il ruolo di capo, che garantisce sopravvivenza ai membri del gruppo in cambio di obbedienza.

Non va dimenticato che la sua fedeltà è totalmente acritica ed è differente dalla reale affezione. Quella che si può definire in maniera provocatoria "miopia" di questa virtù è schernita in una celebre novella di Pirandello, dove fedeltà e tradimento si intrecciano in maniera grottesca. Un uomo infatti scopre l'adulterio dell'insospettabile moglie, a causa della profusione di attenzioni affettuose che il cane di costei riserva indifferentemente a lui e all'amante sul quale si imbatte casualmente¹⁷¹. Il racconto dimostra dunque come a volte il confine tra fedeltà e tradimento sia davvero sottile!

Abbiamo illusoriamente eletto il cane quale simbolo di una fedeltà alla quale aspirare ed ispirarci, dimentichi della distanza e profonda differenza tra le nostre due specie.

D'altronde il connubio e la convivenza tra di esse è ormai millenaria e il nostro fedele amico si è dimostrato nei secoli un insostituibile compagno, adattabile anche nelle sue funzioni. Addomesticato inizialmente per coadiuvare il padrone nella protezione del nucleo familiare e nella caccia, il cane assume sempre di più oggi un ruolo di catalizzatore del nostro affetto. Egli incarna a perfezione i desideri e i bisogni del padrone, che investe emotivamente in una creatura, che come si è visto non potrà mai frustrare i suoi sentimenti.

Per questa accattivante adattabilità, il nostro amico a quattro zampe ha saputo guadagnare un ruolo di primo piano anche nell'arte, divenendo molto

¹⁷⁰ C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione delle immagini cavate dall'antichità e da altri luoghi*, ed. 1583, Roma2006, ad vocem.

¹⁷¹ L. Pirandello, *La fedeltà del cane*, in *Novelle per un anno*, 1.1, Milano ed. 1985, pp. 347-358.

spesso il protagonista di un vero e proprio genere pittorico¹⁷², in cui si specializzano alcuni pittori. È il caso ad esempio di Pieter Boel, artista fiammingo, che dopo aver perfezionato la sua formazione a Roma nell'ambito del Cerquozzi diventa *peintre animalier* di Luigi XIV¹⁷³.

Risale al suo soggiorno romano questa tela (fig. 15)¹⁷⁴ raffigurante un cane beagle in ferma durante una battuta di caccia. Ancora alla metà del XVII secolo questa razza inglese era rara in Italia e per questo motivo particolarmente ricercata dall'aristocrazia, che ne apprezzava le innate doti di cacciatore. La pratica venatoria costituiva una delle attività preferite della vita nobiliare tra il Rinascimento e l'età moderna, alla quale si legavano rituali sociali e saperi secolari, di cui l'arte ha saputo celebrare la centralità¹⁷⁵. I ritratti di segugi, cani da caccia o da riporto ne sono un'interessante testimonianza, che lega, in una commistione assai singolare, l'ostentazione di uno *status symbol* e l'affetto autentico verso l'animale. Il beagle ritrattato pare investito di questa duplice aspettativa. Immobile sulle zampe, occupato a fiutare gli odori del sottobosco, tradisce un'attitudine un po' goffa e tenera, dovuta alla stazza robusta e uno sguardo "tontolone" perso nel vuoto, che fanno supporre si tratti di un cane veramente esistito, di cui il padrone desiderava conservare imperitura memoria in questo bel dipinto.

Si è dunque visto che "i tradimenti a ridosso del mito, a ridosso della storia sacra e profana, a ridosso, insomma dei grandi sistemi, affondano la loro lama nei meandri del quotidiano"¹⁷⁶, e con essi l'umano è costretto a con-

¹⁷² Si vedano ad esempio: A. Barzilay, *L'animal miroir de l'homme. Petit bestiaire du XVIIIe siècle*, cat. Exposition, Musée Cognacq-Jay, 29, Janvier-12 mai, Paris 1996; E. P. Bowron, C. R. Rebbert, R. Rosenblum, W. Secord, *Best in show. The Dog in Art from Renaissance to today*, New Heaven 2006; F. Santi, *Il ritratto del cane (sec. XVI-XVIII)*, in *Le portrait- la représentation de l'individu*, Firenze 2007, pp. 155-168; C. Johns, *Dogs. History, myth, art*, London 2008; T. Pickeral, *The Dog 5000 years of the dog in Art*, London 2008; S. Zuffi, *I cani nell'arte*, Schio 2008; *Cani da museo. Capolavori d'arte per raccontare il miglior amico dell'uomo*, a cura di I. Reale, Venezia 2009.

¹⁷³ Tra 1668 e 1671 Pieter Boel (Anversa, 1622 - Parigi, 1674) realizza 86 tele che raffigurano gli animali della neonata Ménagerie di Versailles. I dipinti erano preparatori per il ciclo di arazzi dei "Mesi o Residenze reali", commissionato da Luigi XIV e intessuto dalla manifattura dei Gobelins sotto la direzione di Charles Le Brun. La capacità di Boel di ritrarre gli animali dal vivo e di coglierne, insieme alle fattezze le attitudini, rappresenta un'assoluta novità per l'epoca (cfr. P. Gallerani, *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*, Milano 2011, con bibliografia precedente).

¹⁷⁴ Pieter Boel (1622-1674), *Ritratto di cane beagle in ferma durante una battuta di caccia*, olio su tela cm 93x113; bibliografia: L. Lorizzo, scheda n. 33, in *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, cat. mostra Tivoli, Villa d'Este 17 maggio-20 ottobre 2013, a cura di F. Solinas, Roma 2013, pp. 117-120.

¹⁷⁵ F. Solinas, *Cacce romane*, in *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, cat. mostra Tivoli, Villa d'Este 17 maggio-20 ottobre 2013, a cura di F. Solinas, Roma 2013, pp. 11-18; cfr. anche I. Della Monica, *La caccia, dalla natura in posa alla natura morta* in *Cacce principesche, l'arte venatoria nella prima età moderna*, cat. mostra Tivoli, Villa d'Este 17 maggio-20 ottobre 2013, a cura di F. Solinas, Roma 2013, pp. 51-60.

¹⁷⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012, p. 5.

frontarsi. La loro centralità è ben dimostrata dalla pregnanza che hanno queste narrazioni nell'arte, capace di rendere visibili istanze significati e riflessioni di cui sono portatrici. Come accennato nell'introduzione, il nostro breve *excursus* aveva l'intento di fornire alcuni spunti di riflessione e proporre solo alcune delle possibili interpretazioni, su temi complessi che toccano al contempo la storia, la storia dell'arte, del costume ed in parte anche le "leggi dell'anima". Attraverso l'analisi sin qui condotta, con l'aiuto delle opere si è rilevato che sia fedeltà che tradimento non hanno un'accezione intrinsecamente positiva o negativa. Si può tradire a fin di bene, o addirittura cercare il tradimento, come Gesù oppure essere fedeli al male, come Salomè o per assurdo all'infedeltà come Venere. A determinarne le caratteristiche sono invece le circostanze in cui si è chiamati a dimostrare lealtà o a voltare le spalle alle persone o alle situazioni.

Maurice Nedoncelle asserisce che la fedeltà, come indica anche l'etimologia del termine, comporti una *fedè*. Si arriva a credere solo in ciò che sopra ogni cosa si preferisce perché la si riconosce come un valore, che può essere rappresentato, da un'oggetto, da un'idea o da una persona che lo incarna¹⁷⁷. La fedeltà è quindi "la credenza attiva alla costanza di un valore"¹⁷⁸. La costanza è necessaria non solo perché la fedeltà si può riconoscere solo in un valore che crede eterno, ma anche perché nella coscienza fedele nasce una volontà di imitare quella continuità. "La fedeltà non si produce in un istante senza volersi riprodurre negli altri istanti successivi"¹⁷⁹.

Il tradimento invece sì. Esso non è costante, si manifesta in una forma quasi subitanea e puntuale che spezza la continuità. Se percepito come un fenomeno distruttivo esso viene inteso come una "eccezione" al buon andamento delle cose, cioè come una trasgressione o una devianza¹⁸⁰.

Carotenuto però ha evidenziato che il suo potenziale di rottura è anche foriero di cambiamenti non solo dai risvolti negativi¹⁸¹. Ne sono esempio gli amori adulteri di Giove, il tradimento della moglie di Putifarre che fa cambiare il corso della vita di Giuseppe o ancora la consegna di Cristo che dà avvio alla possibilità di redenzione dell'umanità.

In ciascuno dei casi brevemente affrontati, l'umano si è trovato di fronte ad un bivio: restare fedeli a sé stessi o all'Altro? In ciascuna occasione il soggetto ha scelto la fedeltà più cogente¹⁸².

Questo è il dilemma nel quale è stata gettata Ester. Sebbene non ci sia dato

¹⁷⁷ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, pp. 8-10.

¹⁷⁸ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, p. 25.

¹⁷⁹ M. Nedoncelle, *De la fidélité*, Paris 1953, p.10.

¹⁸⁰ S. Schehr, *Introduzione. Tradimento e scienze umane*, in *Tradimenti. Dal delitto politico all'adulterio sul web*, a cura di C. Javeau e S. Schehr, Firenze 2011, pp. 7-14, a p. 9.

¹⁸¹ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012.

¹⁸² G. Turnaturi, *Tradimenti. L'imprevedibilità nelle relazioni umane*, Milano 2000, pp. 119-121

sapere cosa abbia veramente provato la regina prima di prendere la decisione, sappiamo per certo che la sua scelta è stata di fedeltà all'altro e quindi al suo Popolo.

Quest'attenzione verso la responsabilità è indagata nella filosofia di Levinas. Il filosofo precisa che la fedeltà, per dirsi tale si configura prima di tutto come una fedeltà all'Altro. Così come "la dignità del soggetto proviene dal riconoscimento del valore dell'altro uomo, così anche la fedeltà a sé stesso passa per la via della sua fedeltà all'altro"¹⁸³. L'uomo rimane fedele a sé stesso solo in una relazione con l'altro; solo confrontandosi si ha la possibilità di esprimersi e di rispondere in prima persona della rettitudine del proprio operato di fronte agli altri¹⁸⁴.

Il Gorz sottolinea al contrario l'importanza di concentrarsi su sé stessi. Egli sostiene che l'identità di una persona si costruisca solo attraverso la negazione e/o la fuga. Solo rinnegando i legami, il traditore si afferma realmente come soggetto, eleggendo il tradimento come la sua sola libertà. La vera individualità si costruirebbe più con la capacità di rompere che con l'attitudine a instaurare relazioni. Sarebbe infatti la rottura, per il suo carattere eclatante, distante dalla tiepida indifferenza, a conferire importanza al legame¹⁸⁵.

In quest'ottica d'individuazione del sé va forse intesa anche la cacciata dei nostri progenitori dal Paradiso Terrestre. Va però precisato che nel sottile gioco di equilibri tra il tradimento del sé e dell'altro inteso come dio, un familiare, un ideale o un'istituzione, ciascuno è invitato a emanciparsi solo da tutto ciò che lo tiene legato ad un'immagine di sé che non gli corrisponde. Ciò significa che si può mancare ad un patto ma in nome di una fedeltà più alta o più profonda. Affrancarsi da dettami e modelli collettivi impone spesso una rottura, un cambiamento. Il tradimento pur ripugnandoci come idea si dimostra invece un'esperienza ineluttabile. Tradire deriva dal verbo latino *tradere* che significa consegnare, affidare, mentre la parola *traditor* designa allo stesso tempo il "traditore" e "chi insegna". Solo chi ha tradito con piena e compiuta consapevolezza, passando attraverso l'elaborazione del male e della inferiorità umana, ha qualcosa da insegnare.

Tradire ed essere traditi significa quindi essere consegnati al nostro destino¹⁸⁶, nella certezza che dove c'è amore e fedeltà vi è latente e in silente ascolto anche il tradimento.

¹⁸³ B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità - per - l'altro nella filosofia di Emmanuel Levinas*, Roma 1999, p. 357.

¹⁸⁴ B. Furgalska, *Fedeltà all'umano. Responsabilità - per - l'altro nella filosofia di Emmanuel Levinas*, Roma 1999, pp. 358-360.

¹⁸⁵ A. Gorz, *Le Traître*, Paris 1958, p. 67, citato in S. Schehr, *Traître et trahison de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2008, p. 43 nota 3.

¹⁸⁶ A. Carotenuto, *Amare tradire. Quasi un'apologia del tradimento*, Milano 2012, pp. 10, 14-15.

Catalogo delle opere

a cura di Davide Trevisani

IPPOLITO SCARSELLA,
detto **SCARSELLINO**
(Ferrara, 1551 c. – 1620)

Flagellazione di Cristo
olio su tavola, 26,5x35 cm

fig. 14



Al centro di un monocorde fondale architettonico scandito dal geometrico susseguirsi dei piani campiti di grigi dai toni variati, si staglia, in tutto lo splendore eburneo delle sue carni, Cristo dolente. Denudato e, secondo un'iconografia ormai tipica dell'ambito controriformato, legato alla colonna bassa, quella cosiddetta di Santa Prassede, Cristo sta per essere sottoposto al supplizio del flagello da due smilzi scherani che, a braccia inarcate, come delle molle ben cariche, sono pronti a liberare tutta la loro potenza contro il suo corpo immacolato e puro.

Il dramma della scena è reso ancor più incalzante e terrifico dalle lunghe ombre dei corpi degli aguzzini che un'algida luce esterna al quadro proietta a terra donando così a queste figure un aspetto ancor più sinistro e torvo.

L'estrema semplicità dell'immagine, giocata sull'insistita centralità e simmetria dell'impaginazione, il rigore della quinta architettonica, sfrondata di qualsiasi orpello, e ancora, la sobrietà quasi severa della tavolozza, ristretta a una gamma cromatica essenziale, quasi di pigmenti puri, come per il rosso e il giallo, sono tutti elementi che rimandano in modo palese l'esecuzione di questo dipinto sul principio del XVII secolo. Se a prima vista i bagliori tintoretteschi che s'irradiano intorno al capo di Cristo,

così come una certa caratura veronesiana-tizianesca del colore, dei bianchi perlacei in particolare, sembrerebbero far risalire l'opera all'ambito veneziano, a ben guardare, il tocco sfrangiato e ricco in materia delle pennellate, un certo compiacimento nel dare alle figure un movimento aggraziato e elegante, indicano nella Ferrara di primo Seicento il contesto più consono per la creazione di quest'opera e suggeriscono in Ippolito Scarsella, detto anche lo Scarsellino, il suo unico possibile autore.

Personalità di spicco nella pittura padana fra XVI e XVII secolo, sorprende per la capacità di sottrarsi all'imperante gusto manierista coevo e di riuscire in modo del tutto indipendente a intradarsi verso il naturalismo secentesco secondo esiti affini e paralleli segnati dai Carracci nella vicina Bologna; se i risultati cui questi approdarono saranno più radicali, il ruolo che in tal senso lo Scarsellino conquista resta tuttavia molto significativo. Figlio del pittore Sigismondo (Ferrara, 1530-1614), ebbe modo di approfittare di un lungo soggiorno di studio a Venezia che lo portò, oltre che a conoscere le opere di Tiziano (1488/90-1576), Tintoretto (1518-1594), dei Bassano e di Palma il Giovane (1544-1628), a frequentare soprattutto Paolo Veronese (1528-1588) (di qui l'epiteto di "Paolo Ferrarese", riferito da

Girolamo Baruffaldi, estensore nel 1707 delle *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, una ricca raccolta di notizie sulla scuola artistica locale, più volte rielaborate e ampliate che videro la luce postume soltanto nel 1844).

La sua attività, alla ricostruzione della quale soccorrono pochi punti fermi, si esplica soprattutto in una produzione di piccolo formato dal gradevole disegno, espressa attraverso una pennellata di "tocco" che ricorda appunto quella dei grandi maestri veneti poc'anzi citati, e un gusto compositivo elegante e raffinato capace di aderire anche nelle tele di più grandi dimensioni al tono sentimentale del racconto sia sacro (si pensi alla sensuale grazie delle sue Maddalene nelle differenti versioni del Noli me Tangere) sia profano (un esempio per tutti la serie di "favole" pervenute alla Galleria Borghese di Roma).

Sugli inizi degli anni novanta partecipa con alcune tele alla decorazione di una sala di Palazzo dei Diamanti a Ferrara, alla quale presero parte da Bologna anche i Carracci. Ultimo di una lunga e gloriosa serie di cicli decorativi promossi dalla famiglia estense, con la devoluzione del ducato di Ferrara allo Stato Pontificio (1598) si interrompe di fatto l'evolversi della sua arte, nonostante il regolare pervenire di importanti commissioni di natura soprattutto chiesastica. La maniera di Scarsellino da queste date in poi si assesterà su di una sigla formale e pittorica costante, ma sempre di grande fascino e di altissima qualità.

L'ottimo stato di conservazione del nostro dipinto, ignoto finora agli studi, consente di apprezzare appieno la ricchezza d'impasto cromatico e la felicità del tocco, tipiche della maniera di Scarsellino proprio a queste date. La brillante tessitura cromatica espressa, specie nei dipinti di piccolo formato come nel nostro caso, con rapidi guizzi di pennello

discende dalla formazione veneziana del pittore. Pennellate dense e vibranti distendono sui panneggi e gli incarnati sottili filamenti di luce a rendere la viva impressione dei corpi, della loro sostanza. E se l'andamento un po' sinuoso del disegno del corpo fa pensare a qualcosa di Palma il Giovane, la figura di Cristo è una citazione di Tiziano riletta secondo modi pittorici più schiettamente ferraresi; i rapidi tocchi di colore stesi con grande determinazione in punta di pennello sono carichi di un realismo lirico di grande intensità. Le ombre, rese con colpi di grigio e verde, così come lo splendore luminoso dei *braghettoni* giallo e rosso degli aguzzini, sono brani di rara e sovrappina maestria pittorica che distingue sui suoi contemporanei la maniera dello Scarsellino.

Poco si sa purtroppo sull'antica provenienza del dipinto. Stante le dimensioni ridotte della tavola, Maria Angela Novelli suppone facesse un tempo parte di un più vasto complesso dedicato ai *Misteri del Rosario*¹; che fosse cioè incastonata in un'ancona lignea a più scomparti con al centro l'immagine della *Beata Vergine del Rosario*, nel rispetto di una consuetudine diffusasi a Ferrara fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento sull'onda di un rinnovato fervore devozionale stimolato dalla Controriforma. Seguendo un'iconografia ben codificata, in senso orario e partendo dall'angolo inferiore sinistro, si susseguivano in sequenza i *Misteri Gaudiosi, Dolorosi, Gloriosi*. La *Flagellazione*, secondo dei *Misteri Dolorosi*, precede l'*Incoronazione di Spine* e la *Salita al Calvario* e secondo lo schema d'assemblaggio delle differenti scene essa dovrebbe aver avuto, come nel nostro caso, uno sviluppo in orizzontale. È noto del resto dalle fonti che durante la sua lunga e intensa attività, Scarsellino affrontò in più occasioni simili compo-

sizioni non solo a Ferrara (nella Chiesa della Madonnina della Porta di Sotto, in Santa Maria del Buon Amore e Santa Maria della Rosa), ma anche nel contado (Bondeno, Cona, Fracolino, Papozze); l'esistenza di innumerevoli tavolette con certezza di mano dell'artista giunte fino a noi, verosimilmente porzioni superstiti di *Misteri del Rosario* smembrati nel tempo, confermerebbe questo dato. V'è tuttavia un'altra interessante ipotesi sulla provenienza antica del dipinto che oggi può essere avanzata; essa si profila fra le pagine della ben documentata monografia del pittore ferrarese redatta di recente da Maria Angela Novelli.²

Nel "basamento della cornice della Pietà sull'altare della terza cappella a sinistra" della chiesa di San Giovanni Battista, agli inizi del Settecento, Carlo Brisighella annota la presenza di un *Cristo portacroce* "insieme ad altri due dipinti raffiguranti *Cristo flagellato*, *Cristo coronato di spine*".³ Fortunatamente la pala con la *Pietà* o, meglio la *Deposizione*, di Scarsellino di cui parla Brisighella nelle sue pagine manoscritte si è fortunatamente conservata. Pervenuta nelle collezioni dei Musei Civici d'Arte Antica a Ferrara, fino almeno al 1954, anno della definitiva chiusura della chiesa, essa faceva bella mostra di sé

ancora nella stessa cappella per la quale fu commissionata concessa alla famiglia Nigrisoli il 12 giugno 1612⁴. Altro percorso sembrano invece aver seguito le tre tavole che componevano la predella di questa grande pala d'altare. Già prima delle soppressioni napoleoniche si perdono le tracce del *Cristo portacroce*; in un tempo di poco successivo i discendenti Nigrisoli, ancora titolari della cappella degli avi, decidono di ritirare i due dipinti superstiti che nel 1848 sembrano tuttavia essere stati alienati.⁵ Per vie traverse questi ultimi entrano a far parte della collezione di Giacomo Bargellesi (1892-1979).⁶ La distruzione della cornice che un tempo univa pala a predella non permette purtroppo di verificare quali dimensioni avessero i piccoli scomparti pittorici posti sul basamento. La particolarità del supporto impiegato, assai raro nella produzione dello Scarsellino, pone a favore della nostra ipotesi. La data di concessione della cappella alla famiglia Nigrisoli costituisce un termine *post quem* per la datazione dell'opera; è infatti chiaramente accostabile ai dipinti che la critica normalmente pone alla fine della carriera dell'artista.

Davide Trevisani

¹ Nella perizia scritta della studiosa datata 1 marzo 2012

² M. Novelli, *Scarsellino*, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008

³ C. Brisighella, *Descrizione delle pitture e sculture della città di Ferrara (1704-1727 circa)*, edizione a stampa a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, 1991, p. 448

⁴ M. Novelli, *Scarsellino*, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008, scheda n. 50, p. 298; p. 366

⁵ G. Petrucci, *Note alle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di G. Baruffaldi*, Ferrara, 1844-1846 [ma 1848], II, p. 89, n. 1

⁶ V. Lapierre, in *Scarsellino*, catalogo ragionato a cura di Maria Angela Novelli, Ferrara, Fondazione CaRiFe, 2008, p. 340.

BATTISTELLO CARACCIOLLO

(Napoli, 1578 - 1635)

Giuseppe e la moglie di Putifarre

olio su tela, cm 115 x 170,5

fig. 11



L'episodio biblico della castità di Giuseppe¹, che resiste e fugge di fronte alle esplicite profferte sessuali della moglie di Putifarre, è un tema che ha avuto molta fortuna nella prima metà del Seicento. Sono innumerevoli gli artisti che si sono cimentati in questa iconografia molto conturbante, che - con l'avallo delle Sacre Scritture - permetteva la raffigurazione di un nudo femminile in una situazione erotica: da Guido Reni a Guercino, da Cigoli a Bilivert, da Lanfranco a Battistello Caracciolo, da Orazio Gentileschi a Cecco Bravo, da Vermiglio a Forabosco.

L'immagine del dipinto in esame - molto bello, e da poco riemerso - è forse fra quelle più sensuali del lungo elenco; alla sensualità si aggiunge anche un pizzico di ambiguità, nella sottile confusione delle identità. Infatti, se la moglie di Putifarre ha una presenza forte, dominante, quasi maschile, con le possenti braccia, il profilo deciso, e la sua identità femminile è affidata soprattutto al prosperoso seno, Giuseppe ha un'aria quasi effeminata, sottolineata dall'espressione infastidita e arricciata del volto paffuto, più disgustato che fermamente resistente alle insidie della donna.

Prima della scoperta di questa tela, l'immagine era già nota attraverso la fotografia di un dipinto di identica iconografia conservato in collezione priva-

ta a Napoli, che nel 1991 Ferdinando Bologna² aveva pubblicato e riferito al Maestro di Fontanarosa, modificando una precedente attribuzione a Battistello; Bologna stesso, pur sostenendo la nuova paternità, rilevava come il quadro non mancasse "di somigliare per qualche aspetto alla *Salomè* del Caracciolo nelle Gallerie fiorentine". Quasi vent'anni dopo, nel 2010, è stata esposta una seconda versione alla mostra di Lecce e di Bitonto, *Echi caravaggeschi in Puglia*; seguendo l'ipotesi proposta da Bologna per l'altra tela, essa è stata presentata con l'attribuzione al Maestro di Fontanarosa³.

La mostra pugliese ha suscitato recensioni in cui si è di nuovo discusso della redazione del *Giuseppe* che vi era esposto. Viviana Farina⁴ ha reputato la tela leccese "una copia antica tratta da un prototipo perduto riferibile ad Artemisia Gentileschi". Più articolata la disamina di Stefano Causa, che ugualmente e giustamente, vistane la secchezza e la durezza, ritiene copia da un originale perduto la redazione esposta; lo studioso non giunge a una conclusione attributiva riguardo al prototipo, dopo avere circumnavigato alcune possibilità e avere addirittura azzardato - pur senza spingersi ad affermarlo con sicurezza - che la tela leccese sia la stessa pubblicata dal Bologna (è invece evidente che di due versioni si tratta, come già aveva

precisato il Cassiano nella scheda del 2010). Tuttavia pare abbastanza chiaro che il Causa non escluda la paternità di Battistello per quanto riguarda l'invenzione⁵.

La tela che è da poco riemersa e che qui si esamina è certamente il prototipo originale di cui le due recensioni lamentavano la mancanza. Lo conferma l'alta qualità della conduzione pittorica, la forza e l'incisività dei passaggi stilistici, che mancano nella versione leccese, che ulteriormente si conferma copia. Di assoluto livello sono le modulazioni di luce sui bianchi del cuscino e sulla camicia della moglie di Putifarre, così come l'espressione quasi minacciosa e un po' rammaricata che si dipinge sul suo volto (ben altrimenti semplificata nel quadro leccese). Ben altra efficacia ha anche la maschera capricciosa del volto di Giuseppe, davvero singolare nella sua inedita fisionomia.

Potendo esaminare l'opera direttamente, risalta con chiarezza come sia da archiviare il riferimento al Maestro di Fontanarosa, mentre mi pare che sia da affermare la paternità del Caracciolo, a cui del resto era già stato riferito il dipinto poi pubblicato dal Bologna e verso il quale mostrava evidenti propensioni anche il Causa, pur giudicando dalla copia leccese. Corrisponde a Battistello l'incarnato bianco e luminoso della donna, che contrasta con l'oscurità da cui emerge (secondo i diretti insegnamenti del Merisi), così come il fondo lasciato totalmente nero, come voleva il suo indelebile maestro. Quanto al volto di Giuseppe, in esso si riscontra ancora la conoscenza delle fisionomie delle creature gentileschiane (di Orazio e di Artemisia), con le quali Battistello poté già entrare in contatto nella permanenza romana del 1612 e di cui darà già evidente ricevuta nel

volto dell'angelo della *Liberazione di San Pietro* del Pio Monte della Misericordia, del 1615.

Quanto al quadro di Zurigo, nel quale il Causa vedeva uno stretto rapporto con quello in esame, mi pare che, al di là del medesimo soggetto e una certa analogia nella gestualità, Battistello sperimenti due atmosfere diverse, dove quella in esame mi appare più forte e naturalistica (specialmente nella bellissima figura della moglie di Putifarre), mentre quella Rau mi sembra più risentire di quegli "incrementi" fiorentini che spingono il pittore verso una dimensione più manierata e quasi lambiccata, pur nella sontuosa (ma forse proprio per quello) resa dei magnifici abbigliamenti.

Nel percorso del pittore napoletano, ancora arduo da fissare con qualche sicurezza, non è facile collocare un'opera come questo *Giuseppe*: il suo forte naturalismo, il livido candore delle carni, mangiate dall'ombra, fa pensare a una cronologia relativamente precoce, magari negli anni centrali del secondo decennio. La caricata caratterizzazione del volto di Giuseppe, per quanto, come si è detto, sia compatibile con le influenze gentileschiane - anch'esse precoci - mostra altresì rapporti con opere che vengono collocate assai più tardi, come il *David e Golia* di collezione privata napoletana⁶. Resto tuttavia del parere che questo notevole dipinto, che va ad aggiungersi al novero delle tele da stanza più rappresentative di Battistello, debba avere la sua genesi in anni in cui il pittore - che dovette essere fra i primi, se non il primo, a reagire alle clamorose novità che il Caravaggio alla fine del 1606 e poi nel 1607 introduceva a Napoli - ancora ne veniva, con genuina fedeltà, segnato⁷.

Gianni Papi

- ¹ *Genesi*, 39, 1-20.
- ² F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra di Castel Sant'Elmo (Napoli), 9 novembre 1991-19 gennaio 1992, a cura di F. Bologna, Napoli, 1991, p. 119, fig. 115.
- ³ A. Cassiano, in *Echi caravaggeschi in Puglia*, catalogo dell'esposizione di Lecce, 6 dicembre 2010-27 febbraio 2011, a cura di A. Cassiano e F. Vona, Irsina, 2010, p. 40. La tela proviene dalla collezione del Duca Ghezzi di Carpignano ed era già citata, senza indicazione d'autore, in un inventario del 1672.
- ⁴ La recensione si può leggere online, in www.ilseicentodivivianafarina.com/puglia/Echi_caravaggeschi.html, p. 20.
- ⁵ S. Causa, *Echi caravaggeschi in Puglia'; qualche considerazione e aggiustamento di tiro (con un richiamo alle recenti rassegne seicentesche tra Napoli, Bari e le terre salentine)*, in *"Kronos"*, 14, 2011, p. 162. Fra i passaggi più significativi: "Si tratta di un rinvio al Caracciolo giustificato non solo quanto agli abiti di scena e ad altri virtuosismi... Ma è vero che questi indizi di stile coincidono con gli incrementi derivati dal breve, ma alacre, soggiorno del Caracciolo a Firenze... In ogni caso il dipinto presentato a Lecce è contiguo ad una tela del Caracciolo dello stesso soggetto, oggi a Zurigo e del pari considerato dell'interludio di Firenze...".
- ⁶ S. Causa, *Battistello Caracciolo*, Milano, 2009, p. 203, A109, dove viene assegnato all'ultima fase del pittore.
- ⁷ È sempre difficile giudicare dalle immagini fotografiche, ma mi pare possibile che il dipinto pubblicato dal Bologna nel 1991 e segnalato in collezione privata a Napoli, sia il dipinto ora riemerso e qui trattato. Non vedo, infatti, nella riproduzione fotografica, alcun elemento di contrasto.

GIOVAN GIACOMO SEMENTI

(Bologna, 1583 - Roma, 1636/42) *

Venere dormiente

olio su rame, cm 32,5 x 41

fig. 2



Due amorini tolgono furtivamente il velo a Venere, addormentata sotto un baldacchino, lasciandola così completamente nuda allo sguardo dell'osservatore. Nel XVII secolo il tema allusivo della Venere denudata nel sonno, con l'incongruenza di un'alcova allestita in un paesaggio aperto, rispondeva perfettamente al gusto per l'erotismo da parte di una società in cui il rapporto con il sesso e il piacere era tornato ad essere, dopo la parentesi dell'età della Controriforma, argomento poetico. Lo stesso concetto elaborato da Giambattista Marino (1569-1625) circa l'edonismo come fine stesso della poesia, e quindi della pittura, era un riscontro di quanto le ragioni formali, secondo l'ideologia estetica del Seicento, dovessero attingere ai sensi per conseguire l'obiettivo sostanziale della creazione artistica, ovvero la partecipazione finanche fisica dell'osservatore alla vicenda descritta. Questo piccolo rame è riconducibile al catalogo del pittore bolognese Giovan Giacomo Sementi¹. L'artista, nato nel 1583 e morto a Roma tra il 1636 ed il 1642, è stato ritenuto dai biografici secenteschi² e, sulla scorta di questi, anche dalla letteratura critica moderna³, essenzialmente un imitatore di Guido Reni (1575-1642), capace di svincolarsi dal magistero del caposcuola solo nel 1627, passati dunque i quarant'an-

ni, quando si trasferì definitivamente a Roma. In realtà il tirocinio di Sementi era stato piuttosto lungo e l'aveva visto passare dalla scuola di Calvaert (1540-1619), presso cui è ricordato da Malvasia⁴, a quella di Lodovico Carracci (1555-1619), a quella di Albani (1578-1660) a Roma – un documento del 7 giugno 1610 attesta un pagamento di 30 scudi ricevuto per aver collaborato con Albani alla decorazione della Galleria di Palazzo Giustiniani a Bassano di Sutri⁵ –, fino appunto all'atelier di Guido ancora a Bologna. Una formazione sedimentata quindi, che già nella fase della prima maturità gli aveva permesso di riscuotere un discreto successo in patria – all'inizio del secondo decennio del Seicento vanno riferite le due tele eseguite per la chiesa di San Martino – e che più avanti lo avrebbe portato ad ottenere la protezione di un insigne collezionista come il cardinale Maurizio di Savoia.

Proprio al seguito del cardinale giunse a Roma nel 1627, consapevole di avere tutti i presupposti per ritagliarsi uno spazio significativo nella distribuzione delle commissioni da parte di un'aristocrazia orientata ormai all'erudizione letteraria e al classicismo temperato di matrice bolognese. Non è un caso che fra i patrocinatori di Sementi a Roma vi fosse Paolo Mancini, fondatore dell'Accademia de-

gli Umoristi e stretto amico di Francesco Barberini e Cassiano del Pozzo.

Il dipinto qui presentato appartiene senza dubbio alla fase romana della carriera di Sementi in virtù soprattutto delle analogie formali con le opere eseguite nell'ultimo decennio di vita per il Cardinal Maurizio. La stesura del colore e la scelta di un'imprimatura chiara, in linea peraltro con lo stile di Guido Reni nella medesima fase, rimandano poi alle due pale d'altare eseguite a Veroli presso Frosinone, la *Madonna in gloria con i Santi Pietro e Carlo Borromeo* in Sant'Agostino e *l'Immacolata concezione* in Santa Maria Salomè, nonché una *Sacra famiglia* di collezione privata marchigiana, resa nota da Daniela Ferriani⁶. Il testo tuttavia più vicino sul piano compositivo al rame in mostra è

una *Sacra famiglia con San Giovannino e un angelo* di collezione privata⁷, ladove la sacra famiglia si staglia su un paesaggio che è lo stesso della Venere dormiente, con un rapporto tra spazi e figure sottolineato ancora da un sipario che procura l'ombra al primo piano. La natura degli incarnati, memori della lezione di Tiziano (siamo del resto a Roma nella fase di maggior vigore della pittura neoveneta), fanno dialogare Sementi con Poussin (1594-1665) e Mola (1612-1666), e proprio alle prime prove di Poussin a Roma sembra guardare il pittore nella definizione di un paesaggio terso all'orizzonte, ma filtrato da una leggera foschia che rende sfuggenti i contorni delle frasche sul lato sinistro.

Federico Giannini

* Scheda tratta da *Il prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, a cura di D. Benati, catalogo della mostra "Incontro con la pittura", 17, Bologna, 2009, pp. 50-52, n. 9.

- 1 Il dipinto è pubblicato anche in V. Fortunati, *La Donna tra Sacro e profano*, cat. Mostra F.I.M.A. Bologna, Museo di Santa Maria della Vita, Bologna, 2 novembre 2011-22 gennaio 2012, Treviso 2011, p. 16.
- 2 G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*, Roma, 1642, ed. Roma, 1935, p. 344; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, 1681, ed. cons. Firenze, 1845-1847, IV, pp. 39-40.
- 3 A. Pellicciari, *Giovan Giacomo Sementi, allievo di Guido Reni*, in "Bollettino d'arte", 24, 1984, pp. 25-40; E. Negro, *Giovan Giacomo Sementi*, in *La scuola di Guido Reni*, a cura di M. Pironcini e E. Negro, Modena 1992, pp. 327-336.
- 4 C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, ed. Bologna, 1841, II, p. 249.
- 5 *Manuale di Bassano 1601-1613*, Bassano di Susti, Palazzo Odescalchi, Archivio Giustiniani, XI.
- 6 D. Ferriani, *Una aggiunta a Giovan Giacomo Sementi*, in "Notizie da Palazzo Albani", 1992, 2, pp. 23-26.
- 7 E. Negro, in *Carracci e dintorni: trenta quadri per un'esposizione*, catalogo della mostra di Torino, Palazzo del Lavoro, 16-24 marzo 1996, a cura di A. Cottino, Torino, 1996, pp. 57-58, n. 26.

**MAESTRO DELL'INCREDELITÀ DI
SAN TOMMASO (JEAN DUCAMPS?)**

Salomè riceve la testa del Battista
olio su tela, cm 116 x 193

fig. 13



Il catalogo delle opere del Maestro dell'Incredulità di San Tommaso è ormai assai cospicuo (supera i quaranta numeri) e ci consegna il profilo di un grande artista, che dovette essere un personaggio di primo piano nella Roma del terzo e del quarto decennio, sul versante del naturalismo originato dalla rivoluzione caravaggesca e in seguito aggiornato - nel secondo e poi nel terzo decennio - dalle novità iconografiche e di linguaggio di protagonisti come Ribera (1591-1652), Manfredi (1582-1622), Valentin (1591-1632).

Nei numerosi studi che ho dedicato all'argomento¹, nei quali ho appunto potuto riunire un nucleo così consistente di dipinti, ho anche avanzato la proposta che il maestro - vista la rilevanza qualitativa della sua opera - possa essere identificato con un artista di cui abbiamo molte notizie documentarie e biografiche, ma nessuna opera, cioè Jean Ducamps. Fiammingo originario di Cambrai, quindi francofono, egli fu presente a Roma fra la fine del secondo decennio e la fine del quarto, per circa due decenni². Il Sandrart³, che ci consegna la biografia, informa che un suo capolavoro era una grande *Liberazione di San Pietro* e che aveva eseguito diverse serie di *Apostoli* e di *Evangelisti*. Nel corpus ricostruito del Maestro dell'Incredulità possiamo riconoscere singoli

elementi di almeno tre serie di *Apostoli* ed è presente una bellissima e grande *Liberazione di San Pietro*, in collezione De Vito a Firenze. Il gruppo di dipinti segnala poi lo sviluppo della personalità di un artista attivo a Roma negli anni in cui è ricordato il Ducamps (1600 c.-1683). Per tutti questi motivi mi pare ragionevole l'ipotesi di identificazione, che tuttavia non può ancora essere definitivamente accertata.

Questa nuova tela raffigurante una grande scena con *Salomè che riceve la testa del Battista* è un'ulteriore importante aggiunta al gruppo del Maestro. La sua autografia è inequivocabile. Al di là degli innumerevoli confronti che si possono stabilire con diverse opere del corpus del pittore, per non avere dubbi basta solo quello con l'altro quadro conosciuto che ha il medesimo tema, cioè la tela conservata presso il Museo di Varallo che fu esposta alla mostra *Il genio degli anonimi* nel 2005⁴, dove il Maestro debuttava a livello espositivo con una compagine di undici dipinti. In essa, che rispetto alla nostra ha uno speculare andamento dell'azione e raffigura il momento in cui il vassoio con la testa del Battista viene presentato a Salomè (nella nuova immagine invece Salomè si avvia ad uscire di scena verso destra portando con sé il vassoio e la testa), sono evidenti i rapporti stilisti-

ci e compositivi: la testa del Battista è identica in controparte e in entrambi i dipinti viene raffigurato in primo piano il crudo momento in cui il boia pulisce con uno straccio la spada macchiata del sangue del Precursore. Identico è l'inconfondibile modo di pannelleggiare del pittore, con pieghe tubolari avvolgenti, il cui ritmo viene spesso spezzato da lame di ombre scure.

Si tratta di un esito maturo del Maestro, da collocare forse alla fine del terzo decennio o all'inizio del quarto, in prossimità, oltretutto del quadro di Varallo, dei *Pastori musicanti* del Circolo Ufficiali di Presidio di Torino, dell'altrettanto forte *Giuditta che decapita Oloferne* transitata presso Christie's a Roma nel 1990, del *Cristo fra i dottori* di ubicazione ignota, del *San Gerolamo* già a Londra, presso Whitfield⁵. In opere come queste e come quella in oggetto si può ben apprezzare il livello raggiunto dall'artista, la sua potente originalità che ne fa un alter ego (dalle possibilità non troppo inferiori) di contemporanei ben più criticamente onorati, come Valentin⁶.

Approfitto di questa occasione per poter aggiungere al catalogo del maestro

anonimo un'altra opera importante, che da tempo costituiva un enigma: la cosiddetta *Madonna dell'insalata* (un *Ritorno dalla fuga in Egitto*) conservata nella chiesa dei Cappuccini di Recanati (fig. A) ed esposta alla mostra di Osimo che si è aperta il 29 giugno scorso⁷.

Gianni Papi



Fig. A – Maestro dell'Incredulità di San Tommaso (Jean Ducamps?), *Madonna dell'insalata* (*Ritorno dalla fuga in Egitto*), Recanati, chiesa dei Cappuccini

- 1 G. Papi, *Il Maestro dell'Incredulità di San Tommaso*, in 'Arte cristiana', 779, 1997, pp. 121-130; G. Papi, *Il Maestro dei giocatori*, in 'Paragone', 18 (577), 1998, pp. 12-25; G. Papi, *Ancora sugli anonimi caravaggeschi*, in 'Arte cristiana', 801, 2000, pp. 439-446.
- 2 G. Papi, *Tournier e le sue relazioni con l'ambiente artistico romano*, in *Nicolas Tournier et la peinture caravagesque en Italie, en France et en Espagne*, atti del convegno tenutosi a Tolosa, Università di Tolosa – Le Miral, 7-9 giugno 2001, a cura di P. F. Bertrand-S. Trouvé, Tolosa, 2003, pp. 103-114.
- 3 J. von Sandrart, *Der Teutschen Academie der Bau-Bil und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675, ed. cons. A. Peltzer, Monaco, 1925, p. 186.
- 4 G. Papi, *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005-6 febbraio 2006, Milano, 2005, pp. 69-77, pp. 122-123.
- 5 Nel 2012 il dipinto è stato acquistato come opera di Jean Ducamps dal Musée des Beaux-Arts di Cambrai, il capoluogo della regione del Cambrésis in cui il pittore nacque.
- 6 G. Papi, *Un nuovo San Paolo di Valentin e alcune "anonime" aggiunte*, in *Da Caravaggio ai caravaggeschi*, a cura di M. Calvesi e A. Zuccari, Roma, 2009, pp. 379-390.
- 7 Si veda la scheda di L. Arcangeli e L. Carloni, in *Da Rubens a Maratta*, catalogo della mostra di Osimo (Ancona), 29 giugno-15 dicembre 2013, a cura di S. Papetti e V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, 2013, p. 234, nella quale si sostiene l'attribuzione a Lionello Spada.

PIETER BOEL

(1622-1674)*

*Ritratto di cane beagle in ferma
durante una battuta di caccia*

olio su tela, cm 93 x 113

cornice bolognese originale, in legno
intagliato e dorato

fig. 15



Opera pregevole dipinta da Pieter Boel negli anni della sua permanenza a Roma (1641?-1646), questo inedito ritratto di cane si pone tra i primi capolavori conosciuti di questo celebre *peintre animalier*, prediletto pittore di Luigi XIV a partire dai primi anni sessanta. L'iniziale attribuzione della tela a Boel proposta da Ilaria Della Monica sulla base di una fotografia, è stata confermata da Francesco Solinas e da una serie di elementi documentari che hanno permesso di ricostruire l'eccezionale vicenda storica.

Nato ad Anversa nel 1622 in una famiglia di incisori altamente specializzati, Pieter Boel ricevette i primi rudimenti artistici dal padre Jan (1592-1640), per entrare giovanissimo a bottega del pittore *animalier* Jan Fijt (1611-1661) e successivamente in quella dell'altrettanto celebre Frans Snyders (1579-1657), entrambi specialisti del genere naturalistico. Tappa obbligata per ogni artista europeo, il viaggio di istruzione in Italia del diciottenne Boel è testimoniato da due fonti coeve, Cornelis de Bie¹ e Raffaello Soprani². I due biografici descrivono le tappe del giovane artista, prima a Roma, dove secondo Soprani «era stato ad approfittarsi della pittura per anni sei», e quindi a Genova, città in cui si trattenne dal 1647 al 1649,

ospitato dal grande artista anseatico Cornelis de Wael (1592-1667). L'intrinseco rapporto con il compatriota, ormai celebre nella Repubblica Ligure, gli procurò diverse commissioni permettendogli d'inserirsi nelle dinamiche produttive di quella nutrita bottega per la quale assunse il preciso ruolo di pittore d'animali³. La stima che correva tra i due artisti – al suo rientro ad Anversa, nel 1650, Boel sposerà Maria Blanckerts, nipote del Wael – è confermata nell'inventario *post mortem* del Wael in cui è elencata una quantità considerevole di disegni e stampe di Boel rilegati in «sei libri con animali di Pietro Boul»⁴.

Ricco e diversificato, il più documentato soggiorno genovese sancì la fama europea di Boel pittore *animalier*, ma fu in realtà il periodo di sei anni passato nell'internazionale congerie artistica romana (1641?-1646), a perfezionare il fiammingo nel genere naturalista. Certamente attratto dall'ambiente di Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), all'epoca tra i più apprezzati pittori della città eterna⁵, Boel si esercitava nei ritratti dal vero di animali allevati in cattività ricercati dall'aristocrazia romana sui mercati internazionali (emblematici per ricchezza e varietà sono i "serragli" dei Borghese, degli Orsini e

dei Barberini), sull'onda di quella zoo e botanico mania che iniziò a diffondersi sin dalla fine del XVI secolo. Assieme a Firenze, Roma era stata uno dei centri più ferventi della pittura naturalistica e "scientifica"; vi si raccoglieranno nel tempo artisti altamente specializzati nel genere per soddisfare una richiesta sempre più crescente di manufatti a soggetto zoologico e botanico in cui le fattezze di animali o piante rappresentativi fossero aderenti il più possibile al dato naturale.

È proprio all'intenso – e ancora poco noto – periodo romano del giovane Boel che può essere riferito questo straordinario ritratto di cane da caccia intento a fiutare la selvaggina sul limitare di un bosco. Dipinto dal vivo e "al naturale", il cane è probabilmente la prima immagine di un animale "in ferma" e sembra appartenere all'antica razza inglese del *beagle*. Apprezzata in particolare per la caccia alla volpe e alla lepre, essa fu migliorata nel corso del XVI secolo e fra i suoi più illustri estimatori si annoverava la regina Elisabetta I.

Ma come e quando esemplari di questa razza arrivarono a Roma? Numerosi erano stati i nobili viaggiatori inglesi in visita alla città eterna, pregiati e rari i loro doni a prelati e diplomatici; come nel caso dei cavalli di razza anche i cani da caccia diventeranno nel Seicento tra i regali più ambiti e preziosi. Una traccia in tal senso sembra essersi preservata. Ospite privilegiato alla corte di Elisabetta I, nell'inverno del 1601, il duca di Bracciano Don Virginio Orsini – cugino di Maria de' Medici e nipote del Granduca di Toscana – inviava al cognato cardinale Alessandro Montalto Peretti e a Ferdinando I de' Medici diversi esemplari di formidabili "cagnoli" da caccia procuratigli dai ministri della Regina inglese⁶. L'esempio del raffinato duca romano è uno dei

tanti che potremmo citare in un'epoca in cui l'arte venatoria costituiva un'attività essenziale della vita aristocratica. Nel dipinto, Boel ritrae l'animale con sottile maestria ed estrema attinenza al modello, dando risalto alle caratteristiche proprie alla razza: corporatura compatta e potente, testa larga e arrotondata, arti asciutti e muscolosi, coda a sciabola, pelo corto e folto tipico della mantello a chiazze tricolore del *beagle*. Il cane doveva certamente essere il favorito d'un appassionato cacciatore che ne aveva commissionato l'effigie dipinta per conferire all'animale memoria imperitura sulle pareti del suo palazzo. Queste almeno furono le ragioni che avevano spinto il marchese Vincenzo Giustiani a far ritrarre da Nicolas Regner l'adorata "cagna Dama" nella celebre *Cena in Emmaus* oggi a Potsdam. Il caso più emblematico e universalmente noto è tuttavia quello del conte Filippo Aldrovandi il quale chiese al Guercino di effigiare il suo molosso lionato oggi al Norton Simon Museum di Pasadena.

L'attribuzione a Pieter Boel e un'illustre committenza trovano conferma nei documenti ancor oggi in nostro possesso. Incluso tra gli arredi originari del palazzo dei conti Caprara in Bologna, il dipinto era appartenuto alla famiglia sin dal Seicento. Nel 1780 lo si rintraccia nell'inventario dei beni della contessa Maria Vittoria Caprara, moglie del marchese Francesco Montecuccoli. Collocato al piano nobile nell'appartamento d'apparato ai piedi della scala a mano destra, la tela è descritta come "un quadro che rappresenta un cane da caccia con cornice [intagliata e dorata]". Ancor oggi racchiuso in quella stessa cornice bolognese seicentesca, il dipinto era stato commissionato con molta probabilità a Roma dal cardinale Alessandro Caprara (1626-1711) o dal

fratello di questi il conte Alberto (1627-1691) – potente diplomatico al servizio del cardinale Rinaldo d’Este e assiduo frequentatore di molte corti europee. Passando di discendente in discendente, il dipinto rimase nei beni della famiglia Caprara fino al 1806, anno in cui il conte Carlo Caprara cedette il sontuoso palazzo, compreso di arredi e decori, all’Imperatore Napoleone Bonaparte che lo aveva scelto in qualità di sua residenza italiana. Nel 1807 tuttavia egli decideva di includere questo prestigioso immobile e le rarità in esso custodite alla dote della nipote Joséphine Eugénie Beauharnais (1807-1876). Nel 1823 quest’ultima sposò il principe reale Joseph François Oscar Bernadotte, dal 1844 re di Svezia e Norvegia col nome di Oscar I. Attraverso quest’unione, tutto il patrimonio di Joséphine confluì nello *status* patrimoniale della casa reale svedese. Nel 1837 il principe vendette il palazzo bolognese e quanto in esso v’era custodito al marchese Raffaele de Ferrari di Genova, per eredità, passò dunque alla consorte, la marchesa Maria Brigole Sale de Ferrari la quale fu, come testimonia un cartiglio sul verso della cornice d’origine, la penultima proprietaria del dipinto di Pieter Boel. Erede universale della duchessa fu il principe Antonio Maria Filippo d’Orleans, duca di Montpensier, figlio di re Luigi Filippo di Francia. Alla morte della duchessa, nel 1888, egli ereditò il palazzo bolognese con inclusi ancora molti dei suoi arredi e decori originari, oltre il prestigioso titolo di duca di Galliera. Come attesta un secondo cartiglio sulla cornice, nell’asse ereditario rientrava

anche il bel *cagnolo* dipinto da Pieter Boel per i fratelli Caprara.

Caratteristica dell’opera di Boel è la sua pratica del disegno dal vivo, iniziata tra Roma e Genova e continuata a Parigi, dove visse dal 1660 sino alla sua morte nel 1674, alla corte di Luigi XIV con l’incarico di *peintre du roi* e ritrattista degli animali della *Ménagerie royale*⁷. Nelle centinaia di fogli con studi di animali, conservati al Louvre e in altre collezioni europee e nord americane, Boel osserva le pose, gli atteggiamenti e i dettagli anatomici dei suoi soggetti. L’intensa attività grafica del maestro comprende numerosi studi di cani, fogli databili alla metà del secolo, taluni sorprendentemente vicini al *beagle* “in ferma” dei Conti Caprara. La *Testa* oggi alla Dulwich Picture Gallery o il grande studio disegnato e dipinto con *Diciassette cani di differenti razze* oggi al Louvre, sono esempi che evidenziano affinità fra le più pertinenti; nel cane in basso a destra di quest’ultimo foglio sembra infetti di poter scorgere il nostro *beagle*.

Rapporti stringenti fra il ritratto di *beagle* e altri dipinto di Boel affiorano come è attendibile nel paesaggio che trova in questo caso precisi riscontri nello sfondo del *Gentiluomo con cani al ritorno dalla caccia* del Cummer Museum of Art and Gardens, Jacksonville, Florida.

In quella grande tela, che datiamo alla metà del secolo, il gentiluomo è dipinto dall’amico e collega Peter Thijs (1624 –1677), ma gli animali e il paesaggio mostrano la grande esperienza maturata da Pieter Boel in Italia, prima dei suoi trionfi alla corte del Re Sole.

⁷Per ragioni editoriali si pubblica un estratto della scheda redatta da Loredana Loriggio in *Cacce principesche, l’arte venatoria nella prima età moderna*, a cura di F. Solinas, A. Amendola, catalogo della mostra di Tivoli, Villa d’Este, 17 maggio – 20 ottobre 2013, Roma 2013, scheda n. 33, pp. 117-120.

- ¹ C. de Bie, *Het Gulden Cabinet*, Anversa 1662, p. 364.
- ² R. Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1674, p. 327.
- ³ A. Orlando, *Gli anni genovesi di Pieter Boel*, in "Paragone. Arte", 49, 1998 (1999), Ser. 3, 20, pp. 14-25.
- ⁴ M. Vaes, *Corneille de Wael (1592-1667)*, Roma 1925.
- ⁵ L. Lorizzo, *Un nuovo inventario dei beni di Michelangelo Cerquozzi stimato da Mario de' Fiori*, in "Rivista d'arte", 5. Ser., 1, 2011, pp. 283-311.
- ⁶ V. Orsini, *Un paladino nei palazzi incantati*, a cura di R. Zapperi, Palermo 1993.
- ⁷ M. Pinault Sørensen, *Sur le vif, dessins d'animaux de Pieter Boel (1622-1674)*, Paris 2001 ; P. Gallerani, *Animali reali. Lo zoo di Luigi XIV nei dipinti di Pieter Boel*, Milano 2011.

GIOVANNI BATTISTA LANGETTI
(Genova, 1635 – Venezia, 1676)

Mercurio e Argo
olio su tela, 110,5x100,5 cm

fig. 6



Giovanni Battista Langetti, vissuto nel cuore pulsante del XVII secolo, è pittore genovese di nascita, ma veneziano d'elezione. Di lui sono noti pochi dati biografici e molta parte della sua vita è ancora vaga e indistinta. Il suo *corpus*, che pur si assesta su un numero assai cospicuo di opere, poco più di 140 fino ad oggi assegnategli¹, è purtroppo composto da una quantità assai esigua di lavori ben documentati. Raramente firmate, le sue opere sono state disperse in collezioni e musei di tutto il mondo, dove passano o sono passate spesso con altro nome. Sotto il profilo della ridefinizione cronologica del suo catalogo lo stato delle cose è parimenti desolante. Scarsissimo è infatti il numero di dipinti datati o databili con certezza. Il costante ricorso a un repertorio ristretto di soggetti e la pratica frequente della replica, complicano ulteriormente le cose rendendo assai insidioso ogni tentativo di stabilire in modo lineare e chiaro la seriazione delle sue opere lungo l'arco dei venti, o poco più, anni di durata della sua fulminea carriera. Giovan Battista morì infatti a soli 41 anni.

Orfano di entrambi i genitori, nulla si sa sulla sua giovinezza e sulla sua formazione artistica. Dai registri parrocchiali di Santa Sabina², la chiesa del quartiere in cui Giovanni Battista nacque, si scopre che alcuni dei suoi fratelli nati precedentemente o successivamente a lui, ebbero come testimoni di battesimo componenti della famiglia di pittori Carlone; tra i protagonisti più celebri e apprezzati della coeva scena artistica genovese. Simile circostanza mette in luce una stretta familiarità dei Langetti coi Carlone, e consente di supporre per il padre del nostro, Giovanni Cesare, un'attività professionale in qualche modo connessa alla pratica della pittura. Si può dunque ragionevolmente ipotizzare che il giovane Langetti sia stato assistito e instradato sul suo percorso artistico dai Carlone e più precisamente da Giovan Battista (1603-1683/84). Le fonti più antiche attestano che Langetti abbandonò per tempo Genova, simile dato è in effetti confortato dal fatto che ad oggi non sia stata individuata alcuna traccia concreta del suo apprendistato o di una sua produzione giovanile³. Stando a

quanto riferisce il veneziano Marco Boschini (1613-1704)⁴, la principale fonte seicentesca sul pittore, il giovane Langetti, poco dopo il 1650, intraprese un viaggio di formazione a Roma che lo portò a entrare nella prestigiosa bottega di Pietro da Cortona (1596-1669). Alcuni altri autori, supportati unicamente dal referto formale delle sue opere più precoci, ipotizzano un successivo trasferimento del pittore a Napoli; un soggiorno che segnerà potentemente la cifra stilistica dell'artista dell'esempio di Ribera (1591-1652) (un ascendente che potrebbe spiegarsi invero anche solo per il tramite dell'esperienza romana). Non molto oltre la metà del sesto decennio, il pittore risiede e lavora a Venezia⁵.

Tenuto conto delle suggestioni delle fonti più antiche, le opere collocabili al principio dell'attività del Langetti forniscono i responsi più significativi in merito alle coordinate stilistiche e alla trama di influenze che ne condizionarono stile e linguaggio. In primo luogo affiora evidente il riferimento caravaggesco, mediato a evidenza dall'opera di pittori "naturalisti" di seconda generazione come Giovanni Andrea De Ferrari (1598-1669), Gioacchino Assereto (1600-1649), Orazio De Ferrari (1606-1657), giusto per limitarci al più stretto ambito genovese. Sempre a Genova poté certo giovare di apporti, per così dire, d'oltralpe attraverso le opere che Antoon Van Dyck (1599-1641) e Peter Paul Rubens (1577-1640) lasciarono nel capoluogo ligure. Dal contesto romano o romano-partenopeo è altrettanto evidente quanto l'eventuale magistero cortonesco sia stato per tempo fagocitato dal travolgente esempio di Jusepe de Ribera, accolto tuttavia nella sua declinazione più severa, cupa, sovraccarica di *pathos* e tragicità. Al suo arrivo in laguna Langetti si ricon-

giunse nuovamente al retaggio genovese della sua formazione stando per un certo periodo a bottega di Giovan Francesco Cassana (1611-1691), allievo e seguace genovese di Bernardo Strozzi (1581-1644). La pastosità, la ricchezza e l'intensità cromatica della sua tavolozza manifestano, infatti, evidenti connessioni col colorismo brillante e luminoso di Strozzi intriso al contempo dell'esempio dei grandi maestri veneziani, del tardo Tiziano, di Veronese, ma soprattutto del Tintoretto di cui il Langetti fu grande estimatore; un punto di riferimento ideale in tal senso. La commistione di tutti questi elementi contribuì alla formulazione di un linguaggio connotato da un realismo drammatico, crudo, privo di filtri idealistici, basato sulla violenza dei contrasti chiaroscurali, sull'intensità degli effetti luministici sulle superfici dei corpi (spesso caduchi o martoriati); una tendenza dalla forte connotazione che nella Venezia dell'epoca si normalizzò nella corrente pittorica dei cosiddetti "tenebrosi" e che raccolse al suo seguito protagonisti del calibro di Carl Loth (1632-1698), Antonio Zanchi (1631-1722) e, seppur per breve tempo, anche Luca Giordano (1634-1705). Il dipinto che qui si presenta è un esempio emblematico di questa specifica fase stilistica del Langetti e, in senso più ampio, della corrente da questi capeggiata. L'andamento arcuato del torso di Mercurio, il turgore dei suoi muscoli, rigonfi quasi all'accesso, il contrasto chiaroscurale con cui sono definite le masse e i volumi dei corpi, e ancora, il gusto eccentrico e a tratti grottesco con cui è sottolineato il gonfiore delle guance del messaggero degli dei assorto a soffiare nel flauto nel tentativo di addormentare Argo, sono tutti elementi che in modo lampante discendono dalla componente ribe-

resca della maniera di Langetti. I colori saturi e brillanti insieme al tocco sprezzante della pennellata, rinviano invece alle preziosità squisitamente veneziane della sua tavolozza, come ben dimostrano le screziature rosa negli squarci tizianeschi del cielo sullo sfondo.

Il dipinto è stato per la prima volta reso noto alla critica da Ewald che lo riferì al Langetti rettificando un'attribuzione forse tradizionale a Carl Loth⁶. La definitiva assegnazione dell'opera alla mano del genovese spetta a Marina Stefani Mantovanelli⁷; attribuzione ulteriormente ratificata nell'ampia monografia di recente pubblicata dalla studiosa⁸. L'inserimento dell'opera nel catalogo del Langetti accresce a tre il numero di dipinti in cui il pittore affronta il tema di Mercurio e Argo, a conferma di una prassi assai consueta nella produzione dell'artista⁹. A differenza delle due altre versioni, in cui i due protagonisti sono raffigurati in un campo visivo assai ristretto e ravvicinato, il nostro esemplare si distingue per il respiro più ampio e arioso, meno asfittico, della composizione che ammette nel campo della figurazione l'intrusione di un inserto di paesaggio dal ricco fogliame; segno forse di un possibile dialogo già apertosi col seguace Carl Loth.

Simile dato e l'uso più smagrito della materia pittorica assestano l'esecuzione del dipinto sul quinquennio compreso fra il 1660 e il 1665, pressappoco in un periodo di poco successivo all'esecuzione dell'*Apollo e Marsia* di recente passato sul mercato antiquario parigino¹⁰.

Limitatamente alla corretta individuazione dei passaggi collezionistici dell'opera resta ancora sospesa la traccia di una possibile provenienza del dipinto dalla raccolta Querini che Stefani

Mantovanelli indica per la versione oggi custodita a Palazzo Bianco a Genova. Bisogna innanzitutto precisare una discrepanza, esattamente del doppio, fra le effettive misure del nostro dipinto e quelle assegnate dalla studiosa nella sua monografia; discrepanza che può far supporre a prima vista all'esistenza di due dipinti distinti. Il passaggio dell'opera nella collezione di Anacleto Frezzati indicato per l'esemplare pubblicato dalla Mantovanelli e documentato nel caso del nostro dalla presenza sul suo retro di un'etichetta dell'antiquario veneziano, attestano al contrario la piena identificazione del nostro esemplare con l'opera censita dalla studiosa nella sua monografia riducendo così l'indicazione a una svista di stampa o di catalogazione. Un confronto con la riproduzione pubblicata da Stefani Mantovanelli conferma la nostra tesi non facendo affiorare differenze di sorta. Nel 1708 dunque nell'inventario *post mortem* del nobile veneziano Francesco Querini è elencato un "Mercurio che adorna Argo, di *quarte 7 e 9* di mano di Giovanni Battista Langgetti". Il dipinto, le cui misure indicate non si sa se comprendessero o meno anche quelle della cornice che lo inglobava, aveva dunque un formato quasi quadrato o quadroide. L'unità di misura della *quarta*¹¹, da individuarsi nella quarta parte di un *braccio da seta* (68 cm) o di un *braccio da lana* (63 cm), corrispondendo, più o meno, a 16/17 cm, indicherebbe approssimativamente in 115x148 cm circa le dimensioni della tela Querini. Pur con tutte le cautele del caso, tenendo conto delle riduzioni di formato operate sul dipinto specie a carico del lato verticale sinistro, si può in via del tutto dubitativa ipotizzare un'eventuale identificazione del nostro dipinto con quello elencato nell'inventario Querini. La stringatezza-

za della descrizione e la consuetudine del Langetti di produrre repliche dello stesso soggetto non permettono al momento di chiarire la questione in modo

definitivo. La tela Querini in effetti potrebbe essere un quarto esemplare di questo soggetto poi andato perduto o non ancora rintracciato.

- ¹ Si veda la monografia completa e aggiornata a cura di M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti. Il principe dei Tenebrosi*, Soncino, 2011 (cui d'ora in avanti si farà riferimento dove non altrimenti indicato).
- ² M. Stefani Mantovanelli, *Giovanni Battista Langetti*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 17, 1990, p. 43, note 2 e 3.
- ³ C.G. Ratti, *Vita de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1769, p. 22.
- ⁴ M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco...* (1660), a cura di A. Pallucchini, Roma-Venezia 1966, p. 578.
- ⁵ Il dato deriva dal testo scritto del Boschini. Nelle pagine della *Carta del navegar pitoresco*, pubblicata a Venezia nel 1660, l'autore riserva al nostro alcuni passi apertamente elogiativi che lasciano intendere che il nostro fosse già operoso a Venezia almeno già da qualche anno.
- ⁶ G. Ewald, *Johann Carl Loth, 1632-1638*, Amsterdam, 1965, p. 135, scheda n. 689.
- ⁷ M. Stefani Mantovanelli, 1990, *idem*, pp. 75-76;
- ⁸ M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, p. 205, scheda 105, fig. n. 66.
- ⁹ Entrambe le due tele si trovano a Genova nella Galleria di Palazzo Bianco (olio su tela, 99x122 cm, inv. n. 2602; M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, scheda 103, pp. 203-204, tav. XLIV-XLV, con bibliografia precedente) e in collezione privata (olio su tela, 99x75 cm; M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, scheda 104, pp. 204-205, tav. XLVI).
- ¹⁰ M. Stefani Mantovanelli, 2011, *idem*, p. 27, 146, scheda n. 12, fig. 1); si veda anche V. Damian, *Reni, Vermiglio et Cairo, trois figures caravagesques. Tableaux italiens du XVIIe au XVIIIe siècle*, catalogo d'esposizione della Galleria Canesso, ottobre, 2012, pp. 38-43.
- ¹¹ La fonte è *Tavole di Ragguaglio dei Pesi e delle Misure già in uso nelle varie Provincie del Regno col Peso Metrico Decimale. Approvate con Decreto Reale 20 maggio 1877*, n. 3836, Edizione Ufficiale, Roma, Stamperia Reale, 1877, p. 741.

PIETRO DANDINI,
detto **PIER DANDINI**
(Firenze, 1646 - 1712)

Morte di Lucrezia
olio su tela, cm 88 x 74

fig. 9



Il dipinto, ricco di drammaticità interpretativa e formulato con un taglio compositivo di forte suggestione teatrale, presenta in primissimo piano, all'interno di uno spazio scuro e apparentemente indefinito, la figura di una giovane donna dall'aspetto avvenente in atto di darsi la morte con un lungo e affilatissimo pugnale. Struggente nella sua passionale disperazione la figura, rischiarata da un'algida luce lunare che modella quasi con crudeltà le carni eburnee ormai prive di vita e il volto dai tratti marcati simili a quelli di una maschera tragica, è descritta in una posa particolarissima, quasi rotatoria, con lo sguardo e il braccio sinistro rivolti, idealmente, ai probabili astanti, o, in senso più esclusivo, a una ristretta élite di "morbosi" spettatori.

La particolarità descrittiva del personaggio consente di riconoscere in questo Lucrezia, storica eroina dell'antica Roma, simbolo tradizionale di amore e fedeltà coniugali. Moglie di Collatino, la virtuosa *domina*, molto ammirata dai cittadini romani per la bellezza e la rettitudine morale, attirò l'attenzione

di Sesto Tarquinio, figlio di Tarquinio il Superbo, che, con uno spietato ricatto, le fece violenza. Per lavare l'onta subita dal suo aggressore e restituire così l'onore al marito, Lucrezia decise di suicidarsi nel suo talamo nuziale. Prima di morire lasciò, comunque, una lettera indirizzata ai suoi cari nella quale spiegava le motivazioni estreme del suo gesto. Dopo aver appreso la verità e le motivazioni della morte di Lucrezia il consorte e i suoi parenti insorsero contro Sesto Tarquinio, che fu costretto a fuggire in esilio con l'intera famiglia. La particolarità tipologica della figura e la resa pittorica, alternante pennellate levigatissime ad altre frante e materiche, consentono di poter assegnare convincentemente l'opera al catalogo autografo di Pietro Dandini, meglio noto come Pier Dandini, stella di prima grandezza nel firmamento artistico fiorentino tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo.

Figlio dello speziale Ottaviano e Domenica Monti, il Dandini, nato nel capoluogo toscano nel 1646, fu educato in giovanissima età allo studio della

pittura nella bottega dello zio Vincenzo (1607-1675), maestro tra i più apprezzati alla metà del Seicento. Dopo aver completato la sua istruzione artistica in seguito ad alcuni viaggi effettuati soprattutto a Venezia e a Roma, Pietro, alla metà degli anni settanta, dette il via a una serrata e apprezzatissima attività autonoma, contraddistinta da importanti commissioni pubbliche e private, legate, in prevalenza, a Casa Medici, alle famiglie patrizie più in vista e a rinomati edifici di culto. Autore di spettacolari cicli ad affresco, e di intriganti raffigurazioni su tela, l'artista formulò un tipo di pittura spigliata e gradevole, oscillante, per lo più, tra la lezione cortonesca, la ricchezza cromatica di ascendenza rubensiana e la tradizione disegnativa toscana. Titolare di una rinomata scuola, ereditata dallo zio, Pietro morì, carico di riconoscimenti professionali, nella città natale nel 1712¹.

Oggetto di riflessioni esegetiche ed erudite su varie correnti artistiche italiane

seicentesche, la tela, già assegnata non a caso a "Scuola dell'Italia Settentrionale del XVII secolo" per le evidenti affinità compositive con opere di Francesco Del Cairo (1607-1665) e Pietro Ricchi (1606-1675), è da riferire alla fase estrema di Pier Dandini come si evince dal confronto con la pala con il *Martirio di sant'Orsola e delle compagne*, eseguita nel 1712 per la chiesa volterrana dei Santi Clemente e Giusto, oggi conservata, per motivi cautelativi, nei depositi della Pinacoteca Civica a Volterra². Quasi sovrapponibile a una delle compagne di sant'Orsola distesa al suolo in primissimo piano, la figura di Lucrezia si segnala anche per la vicinanza con alcune opere dello zio Cesare Dandini (1596-1656), ben evidente nell'intonazione porcellanata delle carni e nell'interpretazione passionale del personaggio, sinonimo perfetto di Eros e Thanatos.

Sandro Bellesi

¹ Per la biografica e l'elenco aggiornato delle opere del pittore si veda S. Bellesi, *Catalogo dei pittori del '600 e '700 a Firenze. Biografie e opere*, I, Firenze, 2009, pp. 124-127; con bibliografia precedente.

² Per l'opera si veda S. Bellesi in *Il Museo ritrovato. L'Arma dei Carabinieri in Toscana al servizio dell'Arte*, catalogo della mostr di Firenze, Palazzo Pitti, 21 novembre 2005-28 febbraio 2006, a cura di S. Pasquinucci e A. Tartuferi, Firenze, Livorno, 2005, pp. 38-39 n. 10; con bibliografia precedente.

ANTONIO MOLINARI

(Venezia, 1655-1704)

Ester e Assuero

olio su tela, 107 x 121 cm

fig. 12



Il dipinto raffigura la scena veterotestamentaria dello svenimento di Ester, accompagnata dalle ancelle al cospetto del marito, il sovrano Assuero.

L'opera è dotata di un expertise del Professor Camillo Semenzato, che vi riconosce la mano del pittore veneziano della seconda metà del Seicento Antonio Molinari.

Lo storico dell'arte ritrova nel dipinto una chiara derivazione dallo Zanchi del quale ripropone il *pathos* nei contrasti chiaroscurali e nel contrapporsi dei piani. Tuttavia la composizione pare investita di una "maggiore scorrevolezza mondana che il Molinari fece sua avvertendo in anticipo le nuove tendenze decorative della pittura del Settecento"¹.

La figura di Molinari ha lungamente sofferto di una mancanza di studi sistematici. Sebbene le notizie documentarie restino scarse, e sia inesistente una letteratura biografica successiva a Ridolfi sappiamo che, dopo un'iniziale apprendistato presso il padre Giovanni, ricevette una più completa formazione presso il pittore Antonio Zanchi (1631-1722)².

Recentemente la monografia dedicata a Molinari da Craievich ha consentito di meglio inquadrare questa personalità artistica, sulla cui analisi ha lungamente gravato l'incertezza anagrafica, che lo

poneva indefinitamente e scorrettamente a cavallo tra i due secoli.

Erede di più istanze contemporaneamente, da un lato la pittura dello Zanchi, i tenebrosi dall'altro e la grande cultura della pittura veneziana di storia, il nostro seppe elaborare un linguaggio originale e accattivante. Seppe differenziarsi dai suoi modelli di riferimento per una più insistita attenzione alla complessità degli affetti, semplificando le composizioni disarticolate di Zanchi e prediligendo una resa più corsiva per i panneggi e i profili dei volti. Il fondo scuro utilizzato dai tenebrosi divenne nelle sue opere una quinta teatrale in cui complesse architetture rendono l'ambientazione.

Ottenne la fama, anche fuori dalla laguna, soprattutto grazie ai suoi dipinti di storia, definiti dalla critica come una vera e propria tipologia ritagliata all'interno del genere della pittura storica. Queste opere concepite con misure di "dipinti da stanza" della tradizione emiliana, mettevano in scena narrazioni storiche, richiedendo al pittore di mettere in campo verve narrativa e soluzioni compositive inedite e inusitate per il formato ridotto prescelto³.

A partire dagli anni Ottanta del XVII secolo propose ad una raffinatissima committenza di collezionisti di dipin-

ti che, come scrive Antonio Craievich, “mostrano una sorta di schema comune, con i due personaggi principali impegnati a recitare il tema di base e i volti degli astanti incastrati sullo sfondo, come fossero vere e proprie comparse di una rappresentazione teatrale. È possibile notare già una tipizzazione piuttosto accentuata eseguita attraverso la creazione di abbondanti eroine dallo sguardo languido e dall’espressione assorta, accompagnate da vigorose figure maschili. L’impaginazione scenica viene sempre calibrata attraverso chiasmi

delle posture sottolineati dall’alternanza delle ombre, mentre il pittore gioca contrapponendo bianche rotondità femminili a nervose anatomie maschili dalla carnagione bruna”⁴.

La tipizzazione qui evidenziata ben si adatta anche a quella del nostro dipinto di Ester e Assuer. L’opera non compare nella monografia del pittore, ma all’interno di alcuni inventari di collezioni private veneziane, viene menzionato questo soggetto⁵.

Laura Marchesini

¹ Expertise autografa del prof. C. Semenzato non datata (1967?). Expertise autografa del prof. R. Pallucchini 1973.

² Cfr. L. Moretti, *Antonio Molinari rivisitato*, in “Arte Veneta”, 33 (1979), pp. 59-69.

³ A. Craievich, *Antonio Molinari pittore di “historie”*, in “Arte Veneta”, n. 54, (1999), pp. 32-53.

⁴ A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, pp. 45-46.

⁵ Collezione Alvise Mocenigo IV (A. Craievich, *Antonio Molinari*, Soncino 2005, p. 287).

NUNZIO FERRAJOLI

(Napoli, 1661-Bologna, 1735)

et

FRANCESCO MONTI

(Bologna, 1685 – Brescia, 1768)

Il rapimento di Europa

olio su tela, 147,5 x 204 cm

fig. 5



La tela a quattro mani di Nunzio Ferrajoli e Francesco Monti s'inscrive nel felice *corpus* di opere che i due pittori ebbero modo di realizzare lungo tutto l'arco della loro carriera.

A Ferrajoli era affidata la realizzazione del paesaggio, mentre a Monti spettava la definizione delle figure. Questo sodalizio artistico incontrò il favore della committenza e le loro opere entrarono nelle più importanti collezioni bolognesi tra le quali si ricordano Pellegrini, Boschi, Cavazza (che ne custodiva ben 16), Beccari, Pignoni¹. Le dimensioni imponenti ci fanno pensare ad una commessa importante, forse legata alla committenza del cardinale Ruffo², che sappiamo ne possedeva diversi, tra questi esisteva un "Paese del Nunzio, una Boscaglia selva tetra e oscura, le figure fatte dallo stesso Monti"³, che presenta caratteristiche riscontrabili anche nel nostro. Tuttavia al momento quest'ipotesi resta aperta. Lo spoglio dei manoscritti dell'Oretti non ha purtroppo consentito di formulare ipotesi precise sulla provenienza della tela. In questi preziosi repertori manca molto spesso l'indicazione del soggetto e delle misu-

re, rendendo incerta la sovrapposizione tra opera e citazione.

Negli anni Ottanta del XX secolo a rendere noto il dipinto come presente in collezione privata a Carpi (Modena) è stato il Roli in un articolo dedicato alla collaborazione di figuristi e paesaggisti nel Settecento a Bologna.

Lo studioso ne rileva l'importanza "nell'impegno che il Ferrajoli ha posto nella concezione della veduta di lontano, prolungata dall'andamento diagonale della boscosa massa collinare che digrada verso la luce della marina. Più che mai qui si può leggere quel "contrasto ottico che è desunto dalla tradizione meridionale di Salvator Rosa [...]. La veduta del castello e dei monti lontani è imbevuta appunto da quella chiarezza che più tardi passa ad inondare i paesi del suo diretto allievo Carlo Lodi. Per questa veduta, la cui datazione potrebbe indicarsi orientativamente sul 1725, il Monti ha modellato, si vorrebbe dire cesellato, figurine di gran garbo e gusto, come nei momenti migliori"⁴.

Laura Marchesini

¹ M. Oretti e il patrimonio artistico privato bolognese: Bologna Biblioteca comunale ms. B. 104, indice a cura di E. Calbi, D. ScagliettiKelescian, Bologna 1984, pp. 120, 156.

² Non ci è stato possibile purtroppo consultare il recente lavoro di M. A. Pavone, *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Roma 2013.

- ³ M. Oretti, *Notizie de' professori del Disegno*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 131, c. 33; cfr. *Galleria di pitture dell'eminentissimo, e reverendissimo principe signor cardinale Tommaso Ruffo vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc. Rime, e prose del dott. Jacopo Agnelli ferrarese*, Ferrara 1734, p. 144.
- ⁴ R. Roli, *Paesaggisti e figuristi del Settecento bolognese: nuove aggiunte*, in "Paragone", n. 8 (457), marzo (1998), pp. 66-70, a p. 67, ill. 49.

BARTOLOMEO MAZZUOLI

(Siena, 1674-1749)

L'Amor cieco

terracotta patinata, h cm 34x15

fig. 1



Bartolomeo Mazzuoli fu l'unico dei dieci figli di Giovanni Antonio (1640-1714) a seguire il padre e lo zio Giuseppe (1644-1725) nella professione di scultore. Allievo del padre, e in seguito suo collaboratore, fu ben presto coinvolto nelle imprese di famiglia, distinguendosi tuttavia piuttosto tardi per l'esecuzione di opere autonome. La sua prima opera databile risale all'anno 1707 e fu eseguita dall'artista ormai trentatreenne ancora "sotto la direzione delli suddetti Gio. Antonio e Giuseppe", come attestato dall'inventario mazzuoliano. Si tratta del grande rilievo marmoreo raffigurante il *Cardinale Flavio Chigi che accoglie il Granduca Cosimo III nella sua Villa di Centinale*, tuttora ivi conservato. In seguito alla morte del padre, nel 1714, Bartolomeo divenne l'assistente dell'ormai anziano zio Giuseppe, che gli assegnò in primo luogo i lavori più faticosi, come l'abbozzo dei blocchi di marmo. Talvolta gli affidò perfino la completa esecuzione di statue, limitandosi a fornire il modello, come avvenne nel caso delle grandi figure del *Salvatore* e della *Vergine Maria* scolpite negli

anni 1718-1721, per accompagnare la serie degli *Apostoli* nella cattedrale senese. Morto nel 1725 anche Giuseppe Mazzuoli, fu compito di Bartolomeo terminare le opere lasciate incompiute dallo zio, in primo luogo il monumento a Marcantonio Zondadari, Gran Maestro dell'Ordine di Malta, nel Duomo di Siena. Oltre alle opere in marmo (perlopiù busti e monumenti funebri) e in pietra (come i *Santi eremiti* e le altre figure che popolano il giardino della cosiddetta Tebaide di Villa Chigi a Cetinale), Bartolomeo ha lasciato anche un folto numero di figure modellate in stucco sia a Siena (Santa Mustiola, Santa Maria in Provenzano) che nel territorio limitrofo (Cuna, San Quirico d'Orcia, Montepulciano, Sinalunga). In queste ultime imprese l'artista ha spesso rielaborato motivi desunti dall'oeuvre dello zio Giuseppe, studiati per lo più attraverso i modelli conservati in quella raccolta di famiglia che enumerava anche per ventidue terrecotte di mano di Bartolomeo. La bella terracotta che qui si presenta per la prima volta raffigura un Cupido velato; un motivo ben noto e soprattutto

to ricorrente nell'arte funeraria, dove è chiamato a indicare dolore e disperazione. Nel nostro caso tuttavia lo stesso motivo assume un significato inverso rispetto a quello più comunemente noto. Il gesto, infatti, allude al gioco scherzoso dei fanciulli che, coprendosi gli occhi, credono di non essere visti. Di fronte a noi si mostra Cupido, figlioletto irrequieto della dea dell'amore Venere, che tiene con la mano l'arco puntellato a terra e mette il piede sulla faretra: forse ha appena scagliato una freccia e cerca di nascondersi davanti alla vittima, o magari la nostra figura vuole semplicemente fare riferimento al detto universalmente riconosciuto per il quale l'amore è cieco.

Il nostro esemplare rappresenta un'interessante aggiunta al catalogo dello scultore e plastificatore senese. Essa propone la medesima posa di un'altra terracotta di ugual soggetto recentemente assegnata a Bartolomeo¹ pur risultando di dimensioni leggermente inferiori e differendo per certi dettagli, come nel movimento della porzione inferiore del corpo o nella torsione della testa.

L'esemplare in questione, oggi custodito nella collezione dell'Istituto d'Arte "Duccio Boninsegna" (Siena), faceva parte, nella seconda metà del Settecen-

to, della collezione di Giuseppe Galgano Livi. L'inventario steso nel 1778 alla morte del Livi offre di questa scultura una descrizione minuziosa in cui si loda soprattutto "il corpo di questo fanciullo [...] bello, ben proporzionato, morvido, e d'un disegno graziosissimo"; aspetti comuni anche al nostro esemplare. La significativa attribuzione a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) espressa in quell'occasione, è una valida testimonianza della considerazione che a quel tempo si assegnava all'esemplare soprattutto in virtù dell'eccellente esecuzione. L'affinità di tocco, di definizione plastica, fra queste due rispettive versioni, nella resa del corpo nudo come pure nell'espressione vispa del viso, caratterizzata in ambedue le statuette da un dolce e malizioso sorriso ben disegnato, induce a ritenerle plasmate dalla stessa mano. La finezza d'esecuzione di certe parti spinge inoltre a dubitare che simili manufatti debbano considerarsi quali modelli per opere di più grande formato e di materiale più pregiato, quanto piuttosto ipotizzare che possano trattarsi di oggetti autonomi concepiti come elementi di arredo della casa dopo essere stati adeguatamente dipinti e provvisti di un bel basamento.

¹ M. Butzek, scheda n. 11 in *Scultura barocca. Studi in terracotta dalla bottega dei Mazzuoli*, cat. mostra Petroio-Trequanda (Siena), Museo della terracotta, 8 giugno-9 settembre 2007, a cura di M. Butzek, Cinisello Balsamo (Mi) 2007, pp. 46-47, ill. a p. 47.

GAETANO GANDOLFI

(San Matteo della Decima, Bologna
1734-Bologna, 1802)*

Venere e Adone morto

carboncino rialzato con gessetto bianco, carta
bianca leggermente ingiallita, mm 432 x 316

sul verso, a carboncino: "G.G.f. 1800"

fig. 3



Il Ratto di Europa

carboncino rialzato con gessetto bianco, carta
bianca leggermente ingiallita, mm 325 x 437

sul verso, a carboncino: "G.G.f. 1800"

fig. 4



Mercurio e Argo

carboncino rialzato con gessetto bianco, carta
bianca leggermente ingiallita, mm 322 x 434

sul verso: "G.G.f. 1800"

fig. 7



Il Ratto di Dejanira

carboncino rialzato con gessetto bianco, carta
bianca leggermente ingiallita, mm 438 x 314

sul verso, a carboncino: "G.G.f. 1800"

fig. 8



Questa pregevole serie di quattro disegni venne per la prima volta resa nota dal Roli¹ che la interpretò come una “coppia di *pendants* con fatti mitologici di genere tragico: dalla *Morte di Adone* al *Ratto di Deianira*; dal *Ratto di Europa* a *Mercurio che uccide Argo*. In virtù della sigla che compare sul verso di ogni foglio unitamente alla data 1800 i disegni andavano a collocarsi nell’ultima fase della carriera di Gaetano, pur esibendo una buona tenuta relativamente al *ductus* sicuro del mezzo grafico prescelto – il carboncino- ed alla definizione dei valori chiaroscurali espressi attraverso i rialzi eseguiti a biacca. Il Roli concludeva la sua veloce ma autorevole dissertazione su questa suite di fogli ipotizzandone la traduzione in pittura ma senza poter allora disporre di nessuna opera dello stesso soggetto. Qualche anno dopo A. Bacchi² pubblicava il dipinto di collezione privata raffigurante il *Ratto di Deianira*³ che riprende fedelmente lo schema compositivo messo a punto nel disegno, trasformando però in chiave più appesantita la dinamica e convincente animazione dei personaggi tracciati a carboncino⁴.

Un altro dipinto comparso più recentemente all’attenzione degli studiosi dei Gandolfi ed ugualmente collegato ad un disegno della collezione Franchi è il quadro raffigurante *Venere scopre il corpo di Adone morto* (Parigi, collezione privata, olio su tela, cm 113,5 x 81,5)⁵; attraverso lo studio dei disegni pubblicati dal Bagni e dalla Biagi Maino⁶ si evince che il foglio qui esposto costituisce uno studio, preceduto dallo schizzo conservato a Philadelphia, Academy of Fine Arts (inv. PAFA 62) per il citato dipinto in cui tuttavia l’idea elaborata dall’artista non coincide con la scelta definitivamente operata. Il disegno preparatorio più vicino

alla tela è quello pubblicato da Biagi Maino (tale disegno, di collezione privata, reca sul verso “G.Gfi f.1802”)⁷ mentre fra i disegni di soggetto mitologico conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna è da ritenersi di Gaetano quello inventariato al n.3695 col titolo di *Venere e Orfeo e Euridice* (inv. N.1691) l’unico esemplare del gruppo di tredici fogli copista, ipoteticamente identificato in Pietro Morisi, al quale sarebbe da assegnare pertanto il disegno con *Venere e Adone* (inv. Pr/9) che Bagni⁸ ritiene invece di Gaetano. Degli altri due disegni qui esposti non si conosce alcuna traduzione pittorica, ma è possibile ipotizzare che – come gli altri- essi fossero destinati ad una decorazione d’interni ispirata a quelle tematiche di matrice classica così apprezzate nell’ambiente culturale bolognese allineato dalla fine del secolo XVIII, allo stesso gusto classico dei francesi. Comune ai quattro esemplari grafici, oltre alla tecnica ed al materiale utilizzati dal Gandolfi, è infatti la studiata composizione, che si incarta, in ciascuno degli episodi rappresentati, su due personaggi principali. I due episodi del *Ratto di Deianira* ad opera di Nesso e del *Ratto di Europa* sviluppano, pur nel diverso andamento – l’uno in verticale, l’altro in orizzontale – il tema del contrasto tra un personaggio femminile, delineato con forme morbide e sua natura ferina: Zeus trasformato in toro rapisce Europa, il centauro Nesso Dejanira. Più pacata e mesta l’atmosfera degli altri due episodi: in uno Ermete uccide Argo dopo averlo addormentato, sorvegliato dall’alto da Era che disseminerà gli occhi del gigante sulla coda del pavone; nell’altro Venere, accompagnata dal piccolo Cupido bendato, scopre il corpo senza vita di Adone. Dei tre fogli *con Mercurio ed*

Argo, il Ratto di Deianira e il Ratto di Europa esistono altrettante copie presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna, appartenenti al citato gruppo di disegni mitologici studiati da Donatella Biagi Maino⁹.

Maria Cristina Casali Pedrielli

* Scheda tratta da ... *di bella mano. Disegni antichi della raccolta Franchi*, catalogo della mostra di Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 15 febbraio-3 maggio 1998, Bologna 1997, pp. 138-141, ill. nn. 64, 65, 66, 67.

- ¹ R. Roli, *Un nucleo di disegni dei Gandolfi*, in "Prospettiva" (Studi in onore di Luigi Grassi), (1983-1984) 33-36, p. 297, ill. 5-8.
- ² A. Bacchi, *A collector choice*, catalogo della mostra, Trento 1987, n. 16.
- ³ P. Bagni, *I Gandolfi. Affreschi Dipinti Bozzetti Disegni*, Bologna 1992, n. 430; D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, p. 410, n. 253, come *Uccisione di Nesso*.
- ⁴ Per il disegno si veda M. Di Giampaolo, *Dal disegno all'opera compiuta*, catalogo della mostra di Torgiana (Perugia), Museo del vino, 29 ottobre-12 novembre 1987, Torgiana (Perugia), 1987, n. 88.
- ⁵ P. Bagni, *idem*, n. 426; D. Biagi Maino, *idem*, n. 262, fig. 285.
- ⁶ D. Biagi Maino, *Gaetano Gandolfi e il suo copista. Disegni della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", (1994) 52, p. 84 note 25 e 26.
- ⁷ D. Biagi Maino, 1994, *idem*, p. 80, ill. 7; D. Biagi Maino, 1995, *idem*, n. 262.
- ⁸ P. Bagni, *idem*, p. 453 n. 429.
- ⁹ D. Biagi Maino, 1994, *idem*, pp. 79 e 83 note 13-15.

ROBERTO DI COSTANZO

(1985)

Adamo ed Eva

china su carta, cm 150x70

fig. 10



Roberto di Costanzo ha accettato con entusiasmo di cimentarsi nella realizzazione di un'opera per questa mostra sulla fedeltà e il tradimento. L'interpretazione di un tema così visitato dalle arti figurative risulta particolarmente interessante per un artista contemporaneo. Il sentire dell'artista da infatti una chiave di lettura vicina a noi su uno dei miti fondanti della nostra cultura occidentale.

Roberto di Costanzo vive tra Roma e Parigi ed è ritrattista, illustratore, pittore, docente di storia del costume. Dopo l'Accademia di Belle Arti di Roma indirizzo scenografia teatrale, spinto dal grande amore per il teatro, accede al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, dove seguito dal Maestro costumista Piero Tosi, suo mentore, e dallo scenografo Andrea Crisanti, si diploma in scenografia, costume ed arredamento per il cinema.

Contemporaneamente cresce il suo interesse per l'illustrazione che lo porterà a lavorare su progetti editoriali di rilievo tra i quali "L'Amore non ha fine" di Francesco Freda (Edizioni Azimut), "Il Canto di Natale" di Charles Dickens (Edizioni Azimut), "Fiabe di Alenuská" (Edizioni Azimut), "Il Rifugio" di Marco Caputo (Nicodemo Editore), "Roma" e "Nina et Paris" di Paolina Sturni (Editions Nomades), gli ultimi due, in uscita in Francia, Svizzera e Belgio. Dopo numerose mostre personali in Italia, su invito di Pierre Cardin espone presso l'Espace Cardin a Parigi. Seguono poi l'esposizione presso la Casa dell'Architettura di Roma e l'Istituto di cultura francese (Centre Saint Louis). Attualmente è docente di storia del costume all'Accademia del Lusso di Roma.

Laura Marchesini

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2013
da Tipografia Negri, Bologna

€ 20,00

ISBN 978-88-98456-02-4



9 788898 456024